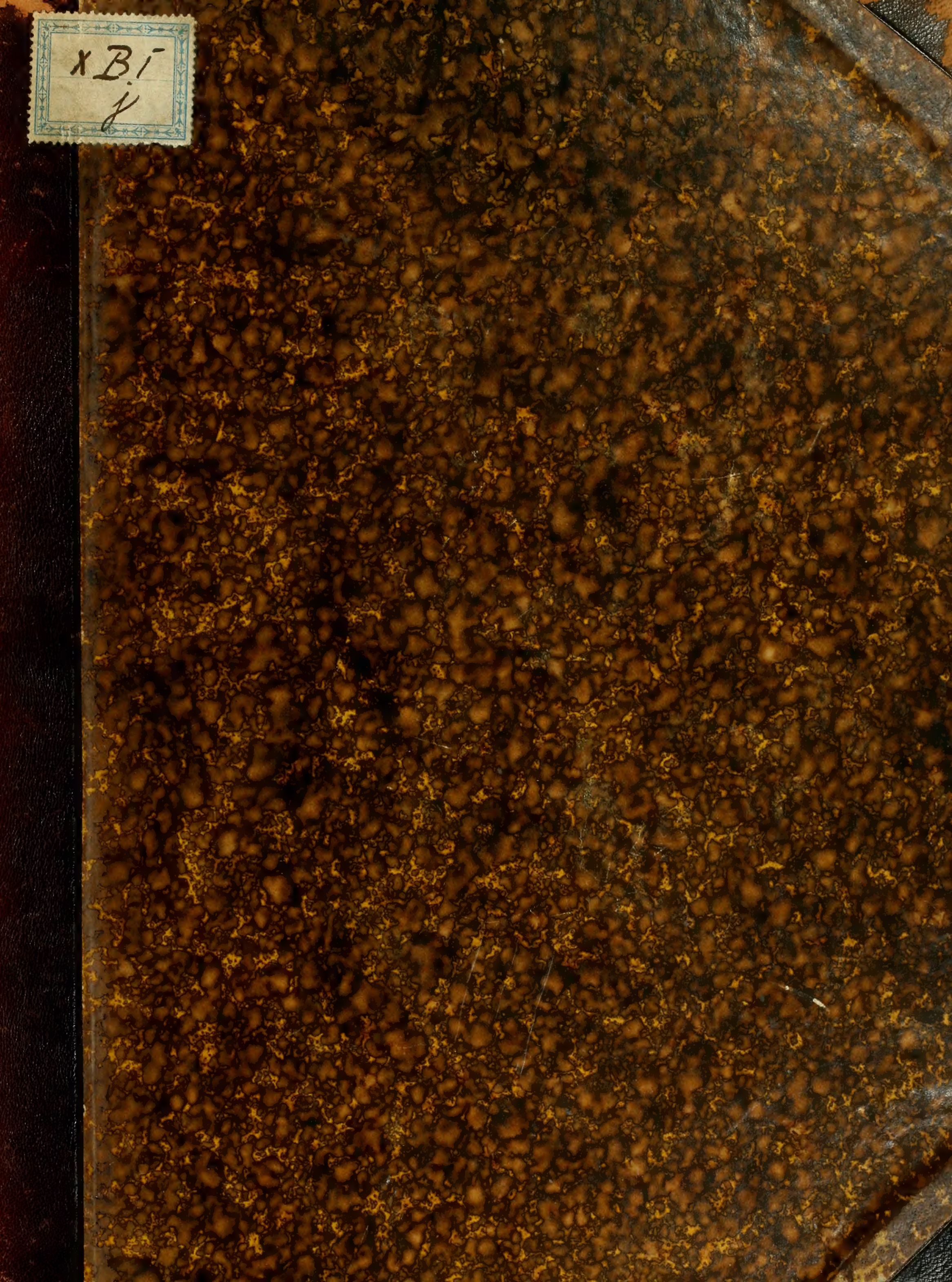
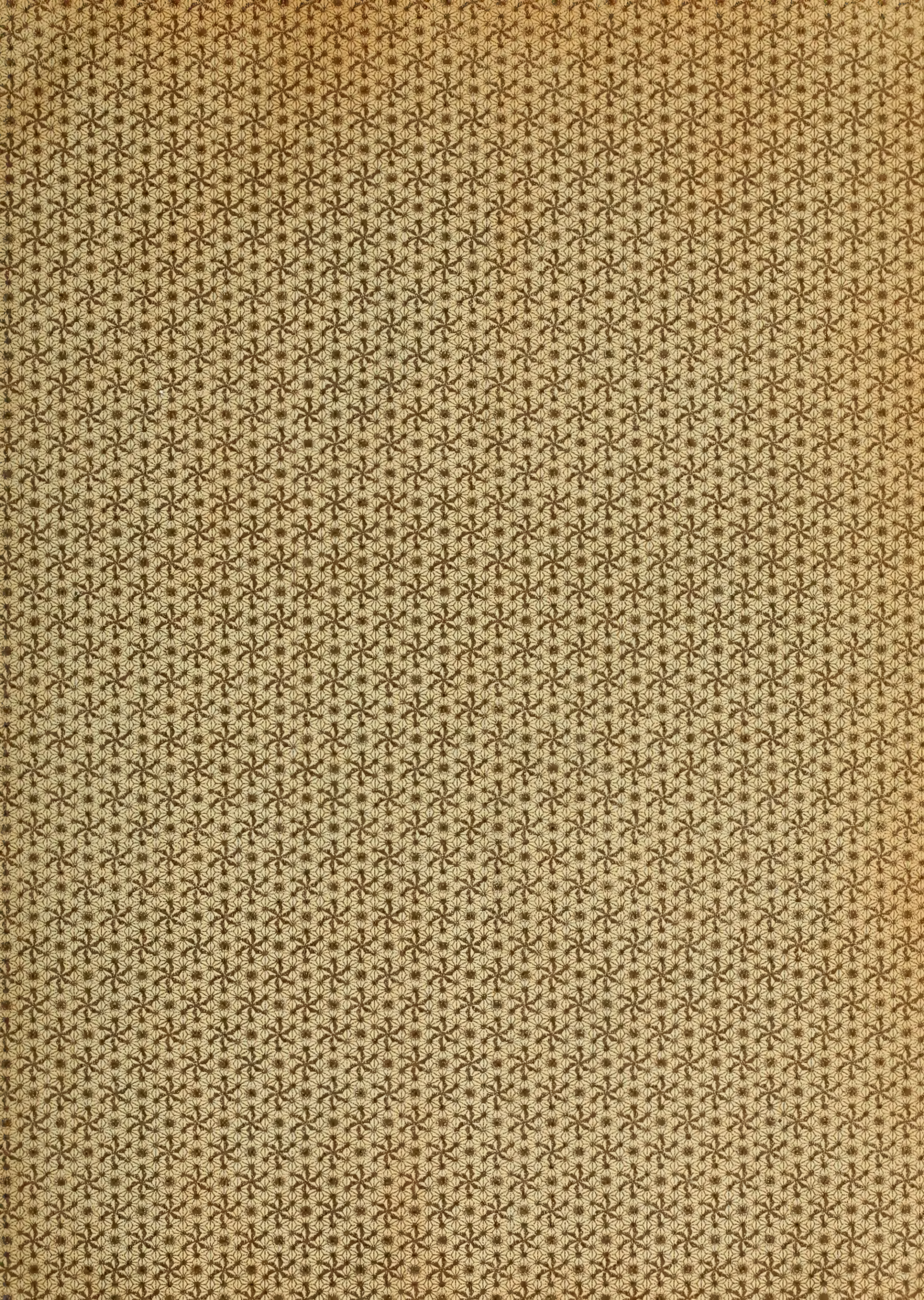

x B i
j



ZEITSCHRIFT

FÜR

BILDENDE KUNST

Herausgegeben

von

PROF. DR. CARL VON LÜTZOW

Bibliothekar der K. K. Akademie der Künste zu Wien.

Mit dem Beiblatt Kunstchronik

NEUE FOLGE

Erster Jahrgang



LEIPZIG

Verlag von E. A. Seemann

1890.



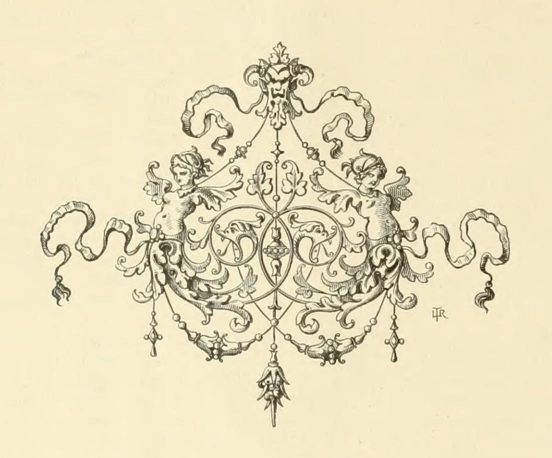


Inhalt des ersten Jahrgangs.

NB. Die Kleinen Mitteilungen sind ins Register der Kunstchronik aufgenommen und die Seitenzahlen durch Kursivlettern bezeichnet.

Verzeichnis der Illustrationen und Kunstbeilagen.

(Die mit † bezeichneten sind Einzelblätter.)





DAS Vierteljahrhundert, welches seit dem Beginne der ersten Folge dieser Zeitschrift nahezu verflossen ist, hat mit der Umgestaltung der politischen Lage des Weltteils auch im Kultur- und Kunstleben der Zeit bedeutsame Wandlungen und Neubildungen herbeigeführt. Von der idealen Grundstimmung in der Periode der klassischen und romantischen Kunst ist der letzte Hauch verflogen. Naturempfindung und Lebensgefühl sind die ersten Anforderungen, welche die Gegenwart an das Kunstwerk stellt. Das geistige und stoffliche Interesse, welches die Kunst der ersten Hälfte des Jahrhunderts forderte und erweckte, ist dem rein künstlerischen gewichen. Reiz der Form und des Kolorits, technische Geschicklichkeit, Feinheit der Stimmung, dekorative Gesamtwirkung: das sind die Haupteigenschaften der gefeierten Meisterwerke des Tages. Der allgemeine Aufschwung des Kunstgewerbes, die Verbreitung des Schönheitssinnes durch weite Gebiete des Lebens und der Produktion, die früher in kunstloser Dürftigkeit befangen blieben, stimmt zu dieser Entwickelung der neuen Zeit. Während am Beginn der modernen Kunstepoche die strengen Gesetze der Architektur und Plastik dem ganzen Schaffen ein festes Gepräge gaben, ist heutiges Tags der Malerei die Führerrolle zugefallen. Malerischer Sinn und malerischer Stil beherrschen die Kunst und den Geschmack der Gegenwart. Wenn der vorwiegend geistige und poetische Charakter der früheren Kunst zugleich ihrer nationalen Ausdrucksweise fördersam war, so ist im Kunstleben der Gegenwart vielmehr ein internationales Element zur wachsenden Herrschaft gelangt. Nur wenige Schulen, wie die insulare englische, bewahren noch ein ausgesprochen volkstümliches Gepräge. In den übrigen europäischen Kunstgebieten treten die Stilwandlungen und Moderichtungen mit auffallender Übereinstimmung auf, vornehmlich unter

dem tonangebenden Einflusse Frankreichs. Ohne Zweifel hat in erster Linie das mächtig entwickelte Verkehrsleben unserer Zeit zu der Ausgleichung der Völkerunterschiede beigetragen. Das eiserne Band des Schienenstranges erweist sich stärker als der Nationalitätsgedanke; es überwindet allen politischen Zwist und Rassenkrieg.

Die litterarische und wissenschaftliche Bewegung der Zeit begleitet Schritt vor Schritt den Entwickelungsgang der Kunst. Auch die Kunstlitteratur hat ihr klassisches und romantisches Jugendalter hinter sich und webt an einem weltumspannenden Riesenteppich geschichtlicher und kritischer Kunsterkenntnis, zu welcher die emsige Detailforschung Jahr um Jahr unzählige neue Fäden spinnt. Von der Kunst des alten Griechenlands wurden gleichzeitig die dunklen Anfänge und die glänzenden Ausgänge aufgedeckt. Zu den antiken Kulturvölkern des Orients gesellte sich das moderne Ostasien, das Inselreich Japan, dessen Kunst und Kunstgewerbe durch unnachahmliches Geschick, Naturwahrheit und Freiheit von jeder ästhetischen Tradition epochemachend eingriffen in das europäische Kunstleben. Hat sich die Sympathie der Menge auch von dem Mittelalter abgewendet, so beschäftigt dessen Denkmälerwelt doch unablässig den Geist des Historikers und Archäologen. Erst jetzt gelangen wir zu einer wissenschaftlichen europäischen Kunsttopographie. Vor allem aber ist es die Kunst der letzten Jahrhunderte, von der Renaissance bis zur Gegenwart, welche in immer gesteigerter Thätigkeit Forscher und Sammler, Gelehrte und Liebhaber in Atem hält und in Tausenden von Prachtwerken, Monographien, Katalogen und historischen Darstellungen die Bibliotheken füllt, den Leseraum der Gebildeten schmückt.

Der ins kaum Übersehbare gesteigerten litterarischen Produktion entspricht eine nicht minder lebhafte Thätigkeit aller vervielfältigenden Künste. Sie beschränken sich, wie jedermann weiss, lange nicht mehr auf die altehrwürdige Technik des Holzschnittes und des Kupferstiches, der moderneren Radirung und der ganz unserm Jahrhundert angehörigen Lithographie. Das Lichtbild des Photographen hat eine Reihe neuer Vervielfältigungsarten ins Leben gerufen, welche als Heliogravüre und Lichtdruck mit der Radirung und der Lithographie in Wettbewerb getreten sind, als Zinkätzung und Autotypie dem Holzschnitte Konkurrenz machen.

Eine Zeitschrift, wie die unsrige, muss ein treuer Spiegel dieser Bewegungen und Errungenschaften der Gegenwart sein. Aber sie darf nicht ohne Ziel und Steuer der Tagesströmung folgen. Indem sie das Kunstleben als ein Ganzes auffasst, in dessen Regungen die edelsten Organe der Menschheit wirken und schaffen, soll sie aus der Fülle der Erscheinungen den Blick erheben zu dem wahrhaft Grossen und Schönen. Und obwohl sie jeder berechtigten Erscheinung ihren Platz anweist und vor keiner nationalen Eigenart das Auge verschliesst, soll sie doch vor allem der vaterländischen Kunst ein warmes Herz entgegen tragen, eingedenk der unumstösslichen Wahrheit, dass echte Kunst so wenig gedeihen kann ohne volkstümlichen Ausdruck wie echte Poesie ohne nationale Sprache.

So beginnen wir denn mit frischen Kräften die neue Folge dieser Blätter! Einer treuen Schar bewährter Mitarbeiter, welche dem Herausgeber seit Beginn der Zeitschrift zur Seite stehen, haben sich zahlreiche jüngere Freunde beigesellt, welche mit Stift und Feder, mit Radirnadel und Stichel der gemeinsamen Aufgabe ihre Dienste weihen. Ihnen allen gilt unser Willkommgruss: Glück auf zur Fahrt!

CARL VON LÜTZOW.







CHRISTIAN LUDWIG BOKELMANN.

VON *ADOLF ROSENBERG.*

MIT ABBILDUNGEN.

IE Düsseldorfer Genremalerei hat im Laufe von sechs Jahrzehnten einen Lebensweg durchmessen, dessen Richtung sich bis auf die Gegenwart in beständig aufwärts führender Linie bewegt. Eine ähnliche Entwickelung lässt sich wohl auch an der Geschichtsmalerei, besonders an ihrer Abart, der Kriegs- und Militärmalerei, beobachten, aber in weniger stark markirten Stufen, und überdies erfreute sich die Geschichtsmalerei stets des Patronats der Akademie, welche erst im Frühling des Jahres 1874 dazu gelangte, das unabweisbar gewordene Bedürfnis eines Lehrers der Genremalerei durch die Anstellung von Wilhelm Sohn zu befriedigen, nachdem diese Gattung der Malerei, unabhängig und unbeeinflusst von dem allmählich erstarrten und ergrauten Lehrkörper der Akademie, zwanzig Jahre hindurch im Verein mit der Landschaftsmalerei den Ruhm der Düsseldorfer Schule aufrecht erhalten hatte. Sie war anfangs das Aschenbrödel der Schule gewesen, mehr geduldet als gepflegt. Trotz der übrigen Gegensätze in ihrer Kunstanschauung dachte Schadow ebenso geringschätzig von der Genremalerei wie Cornelius. Während sie aber letzterer gar nicht gelten liess, wenigstens nicht als selbständigen Zweig der Kunst, gestand ihr Schadow doch eine Berechtigung als Vorschule zu, namentlich, wenn es sich um Genrebilder mit naturgrossen Figuren handelte, die aus der romantischen Dichtung und Sage geschöpft waren. Da die Erzeugnisse der bildenden Kunst immer dann auf den Menschen am stärksten wirken, wenn er sich selbst darin erkennt oder doch Stimmungen in ihnen wiederfindet, die gerade sein Herz bewegen, so konnte es nicht ausbleiben, dass romantische Genrebilder auch dem Verständnis einer Generation, deren geistige Nahrung aus Lord Byron, Walter Scott, Tieck, Schlegel und den durch diese vermittelten Shakespeare, Calderon und Cervantes bestand, am nächsten kamen. Die ersten Genrebilder der Düsseldorfer Schule waren Illustrationen, je nach den Motiven empfindsam oder humoristisch aufgefasst, und wenn auch die Schöpfer dieser Bilder bei ihren Vorstudien ebenso gut und so eifrig nach lebenden Modellen arbeiteten, wie die Realisten der Gegenwart, so war doch die romantische Empfindung so allmächtig, dass in den ausgeführten Figuren jede individuelle Spur des benutzten Modells und damit überhaupt das wirkliche Leben fortgewischt wurde.

Der Geist der Zeit wurde schliesslich mächtiger als der Geist der Schule. Schrödter und Hasenclever suchten die Rheinländer beim Weine auf, Jakob Becker das Landvolk bei der Arbeit, Jordan die Schiffer und Fischer der Nordseeküste in Sturm und Not, bei Liebeswerbung und Familienfreude, und Karl Hübner stellte sich, seiner Zeit vorauseilend, die Aufgabe, das unvermeidliche soziale Elend und die Härten der Gesetzgebung auf beweglichen Bildern zu veranschaulichen. So stieg aus dem Nebel der Romantik und aus der Lektüre der Dichter allmählich die Beobachtung des Lebens empor, allerdings noch von der Blässe der Empfindsamkeit angekränkelt und von der Unbeholfenheit der Darstellung an unumschränkter Wirksamkeit gehemmt. Diese vollkommene Freiheit entfaltete sich erst, als die Maler nicht bloss geistig, sondern auch persönlich in das Volkstum einkehrten und mit der Landbevölkerung der Rheinlande, Westfalens und der Schweiz jene innige Fühlung gewannen, welcher wir abgerundete künstlerische Erscheinungen wie Knaus, Vautier, Boetticher, Hiddemann u. a. verdanken. Sie waren in erster Reihe die Träger Düsseldorfschen Künstlerruhms in einer Zeit, in der die Romantik abgethan und der kampfesfrohe Naturalismus der neuesten Zeit noch nicht erwacht war. Sie sind die vornehmsten Vertreter jener Kunstepoche, in welcher sich die Genremalerei die Schilderung idyllischen Stilllebens auf dem Lande und in den kleinen Städten in Ernst und Scherz zur Hauptaufgabe machte und dabei nach strengster objektiver Wahrheit in der äusseren Darstellung wie in der Charakteristik der Individuen strebte, ohne in das Sentimentale oder in das Theatralische zu geraten.



Singende Knaben. Studie von L. Bokelmann.

Nach 1870, als das realistische Zeitalter in Politik und Leben begann, trat die Idylle nach und nach zurück. Aus den rheinisch-westfälischen Fabrik- und Industriestädten erwuchs ein Volkstum, dessen buntes, wirres und lärmendes Treiben der Genremalerei andere Aufgaben bot, deren Bewältigung scharfe, helle Augen und Hände erforderte, welche energisch zugreifen mussten, um die rauhe Poesie dieser wilden Hast des Tagewerks und der aus dem Kampfe entgegengesetzter Interessen erwachsenden Tagesereignisse und Katastrophen festzuhalten. Der erste der Düsseldorfer Genremaler, welcher sich diesen künstlerischen Forderungen einer neuen Zeit gewachsen zeigte, war *Christian Ludwig Bokelmann*.

Der Weg dazu ist ihm nicht leicht gemacht worden. Am 4. Februar 1844 zu St. Jürgen bei Bremen als Sohn eines Lehrers geboren, trat er nach beendigter Schulzeit als Lehrling in ein kaufmännisches Geschäft in Lüneburg, wo er, den Wünschen

seines praktisch gesinnten Vaters gehorsam, fünf Jahre lang blieb. Dann war er als Kommis in verschiedenen Kontoren in Harburg noch weitere fünf Jahre thätig, während welcher der mühsam niedergehaltene künstlerische Trieb mehr und mehr zum Durchbruch kam. Nachdem inzwischen sein Vater gestorben und sich der Wahl eines neuen Berufes von dieser Seite wenigstens keine Hindernisse mehr entgegenstellten, ging Bokelmann auf den Rat eines Hamburger Malers 1868 nach Düsseldorf, wo er zuerst die Vorbereitungsklassen der Akademie durchmachte und dann in das Privatatelier von Wilhelm Sohn, dem damals beliebtesten und erfolgreichsten Lehrer und Förderer aller jüngeren Talente, trat. Auch Bokelmann kam unter seiner Leitung so schnell vorwärts, dass er schon 1873 sein erstes Bild „Im Trauerhause“ malen konnte, welches ihm sogar auf der Wiener Weltausstellung eine Auszeichnung einbrachte. Der mit hellen und klugen Augen ins Leben blickende Nordlandssohn stimmte im übrigen nicht mit der geistigen Richtung seines Lehrers überein. Für ihn hatte die malerische Erscheinung der Trachten und Kulturformen der Renaissance keinen Reiz. Er sah das Leben zunächst, wie es die damaligen Meister der Genremalerei, Knaus und Vautier, ansahen, und in ihren Stoffkreisen bewegten sich auch Bokelmanns erste Bilder: ausser jenem tiefergreifenden Blick in ein Trauerhaus, wo der würdige Geistliche die unter dem härtesten Schlage zusammengebrochene Witwe durch die Tröstungen der Religion aufzurichten sucht, eine wüste Wirtshausscene (Spieler, die „bis in den hellen Tag hinein“ ihrer Leidenschaft frönen, 1874) und eine Reihe von humoristischen Scenen aus dem Kinderleben, wie z. B. der Schusterjunge, der in Abwesenheit seines Meisters eine Cigarre mit behaglicher Wonne raucht, die Radschläger, der Gänsemarsch, das kleine Mädchen, welches in der Werkstatt eines alten Schuhflickers auf die Reparatur eines ihrer Stiefel wartet. Ist auch in diesen Kinderbildern der Einfluss von Knaus nicht zu verkennen, so bekundet sich doch bereits in der freieren und breiteren malerischen Behandlung, in der ausserordentlichen Schärfe und Lebendigkeit der Charakteristik und in der von jedem Vorbilde völlig unabhängigen Naturauffassung eine grosse Selbständigkeit. Auch zeigte sich schon in diesen Erstlingsbildern Bokelmanns Begabung für das Individuelle und das Porträtmässige, die ihn später auch zu einem Bildnismaler von grosser Schlagfertigkeit und Treffsicherheit machte.



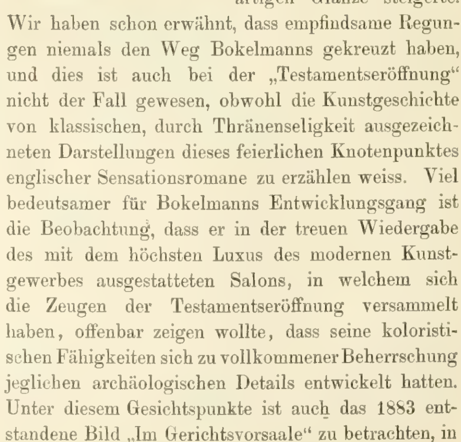
Studie von L. Bokelmann.

Nach diesen Vorarbeiten that er 1875 den ersten Schritt aus der Sphäre idyllischen Humors und kleinbürgerlicher Existenz auf die Bühne des städtischen Lebens, indem er den Vorraum eines Leihhauses schilderte, eine öde, von grauem Dämmerlicht erfüllte Halle mit dem Abfertigungsschalter im Hintergrunde, vor welchem sich die Stammgäste mit geschäftsmässiger Gleichgültigkeit drängen, während einige Gruppen im Vordergrunde die individuellen Züge in dieses Sittenbild eintragen. Sie erzählen von verschämter Armut, von zerrüttetem Wohlstand, von bitterer Not, von genusssüchtiger Frivolität und brutaler Habsucht, aber ohne eine Spur von falscher Empfindsamkeit und ohne das heuchlerische Pathos sozialdemokratischer Tendenzmacherei. Die kühle Objektivität, welche das geistige Merkmal dieser ersten grösseren Schöpfung Bokelmanns ist (für die Staatsgalerie in Stuttgart

angekauft), sprach sich hier wie in seinen späteren Werken auch durch die koloristische Haltung aus. Ein so scharfer Beobachter des Lebens konnte sich keines anderen Darstellungsmittels bedienen als präziser Lokalfarben, die auf einen hellleuchtenden oder, wenn es die Stimmung der Jahreszeit oder des Wetters notwendig machte, auf einen lichtgrauen, gedämpften Grundton gestimmt waren. Das romantische Helldunkel des überlieferten Goldtons oder das Schillern aller Farben des Spektrums unter einem aus poetischer Ferne hereinbrechenden Sonnenstrahle hatten in diesem System absoluter Wahrhaftigkeit keinen Platz. Angesichts der jetzt so protzig auftretenden Grosssprechereien der Hellmaler, die sich einbilden, zuerst die Natur entdeckt zu haben, muss daran erinnert werden, dass Bokelmann einer der ersten unter den neueren Genremalern war, welche ihre Figuren nicht mehr mit den an die künstliche Atelierbeleuchtung gewöhnten Augen, sondern in dem zerstreuten Licht der freien Natur sahen und darstellten, aber mit gesunden, normalen Augen, nicht durch die violett, grün oder waschblau gefärbten Brillen der naturalistischen Hellmaler. Diese Reife der Naturanschauung, diese Unbefangenheit des Sehens zeigten sich mit stetig wachsender Übung in Bokelmanns nächsten Schöpfungen, welche wiederum kulturgeschichtlich bedeutungsvolle oder doch charakteristische oder dramatisch ergreifende Momente aus dem Leben grösserer Städte widerspiegelten, in der „Volksbank kurz vor Ausbruch des Falliments“ (1877), vor deren Prachtbau Betrogene aus allen Ständen ihre Empfindungen je nach Temperament und Bildungsgrad in erregten Gesprächen oder nur durch erbitterte Mienen oder stumpfe Resignation zum Ausdruck bringen, in dem „Wanderlager vor Weihnachten“ (1878), einer Strassenscene mit kauflustigen Frauen und Mädchen, welche der aus dem Laden schallenden Lockstimme der Verkäufer zu folgen sich anschicken oder noch unentschlossen auf dem schneebedeckten Pflaster warten, in der „Testamentseröffnung“ (1879, in der Berliner Nationalgalerie), den „Letzten Augenblicken eines Wahlkampfes“ (1880), der „Verhaftung“ einer Frau, welche auf der Treppe eines niederen vorstädtischen Wohnhauses von einem Gendarmen erwartet wird, während draussen auf dem von den vertrockneten Blättern des Herbstes überwehten Vorplatze ein Kreis von guten Freunden und getreuen Nachbarn und Nachbarinnen mit dem Ausdrucke des Abscheus, der Entrüstung, der gleichgültigen Neugier, aber auch des Mitgefühls in flüchtiger Aufwallung des Schauspiels harrt (1881, im Provinzialmuseum zu Hannover, abgebildet in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ 1882, S. 53), und in dem „Abschiede der Auswanderer“ (1882, in der Dresdener Galerie). Wenn der Ernst der dargestellten Situation nicht auch die Wahl eines ernsten, auf graue Schattirungen gestimmten Grundtones nahelegte, nahm Bokelmann die Gelegenheit wahr, seiner Palette die frischesten Lokaltöne zu entlocken, welche er sogar, wie z. B. auf dem „Wanderlager“ und der „Testamentseröffnung“, zu einem emailartigen Glanze steigerte.



Damenbildnis von L. Bokelmann



Wir haben schon erwähnt, dass empfindsame Regungen niemals den Weg Bokelmanns gekreuzt haben, und dies ist auch bei der „Testamentseröffnung“ nicht der Fall gewesen, obwohl die Kunstgeschichte von klassischen, durch Thränenseligkeit ausgezeichneten Darstellungen dieses feierlichen Knotenpunktes englischer Sensationsromane zu erzählen weiss. Viel bedeutsamer für Bokelmanns Entwicklungsgang ist die Beobachtung, dass er in der treuen Wiedergabe des mit dem höchsten Luxus des modernen Kunstgewerbes ausgestatteten Salons, in welchem sich die Zeugen der Testamentseröffnung versammelt haben, offenbar zeigen wollte, dass seine koloristischen Fähigkeiten sich zu vollkommener Beherrschung jeglichen archäologischen Details entwickelt hatten. Unter diesem Gesichtspunkte ist auch das 1883 entstandene Bild „Im Gerichtsvorsaale“ zu betrachten, in

welchem der Maler einen architektonisch und malerisch ungemein reizvollen Raum benutzt hat, um darin lebensvolle Gruppen und Einzelfiguren zu versammeln, denen kein anderes gemeinsames Interesse, keine andre ideale Einheit zu Grunde liegt, als schnell abgefertigt zu werden.

Ein Künstler, welcher sich eine so vollkommene Kraft der Darstellung erworben hat, ist nicht an einen eng begrenzten Bezirk gebunden. Bokelmann fühlte einmal auch diesen Drang der Freiheit, die Lust, sein Können auf einem internationalen Terrain zu erproben. Eine Reise nach Italien gab ihm das Motiv zu einem Spiegelbilde der nervösesten Konzentration des modernen Touristen- und Abenteurerlebens. Die „Spielbank in Monte Carlo" (1884) zeigt den kaltblütigen Meister unbestechlicher Beobachtung auf der Höhe. Das Bild giebt nichts, was irgendwie an Pedanterie, an Strafpredigt, an melodramatische Zwischenfälle erinnert; aber es bietet auch keine Züge, welche den Künstler wesentlich über den Illustrator des Augenblicks emporheben. In dem weiten glänzenden Raume gelangen weder die einzelnen Figuren zu entsprechender Geltung noch lässt die Figurenfülle ein einheitliches oder ein auf einen bestimmten Punkt gerichtetes Interesse aufkommen. Bokelmann scheint selbst empfunden zu haben, dass jene hohle Gesellschaft ihm nur eine vorübergehende Zerstreuung bieten konnte. Schon im nächsten Jahre kehrte er mit einem „Dorfbrand", dessen Motiv dem Holsteinischen entlehnt war, wieder auf den heimischen Boden zurück, aus welchem seine eigentümliche Kraft der Darstellung erwachsen ist und aus welchem sie auch die gesündeste Nahrung schöpft, und im folgenden Jahre eröffnete ihm eine zufällige Reise durch die Schleswigschen Marschen ein neues Arbeitsfeld, dessen eigenartige Reize ihn seitdem alljährlich dorthin zurückgeführt haben. Die zahlreichen dort gemachten Figuren- und Interieurstudien, von denen zwei diesen Aufsatz zieren, haben neben den bereits gekennzeichneten Vorzügen des Künstlers noch diejenigen einer meisterlichen Breite der malerischen Behandlung und einer grossen Virtuosität in der Einführung und Beherrschung der Lichteffekte. Aus diesen Studien ist als erste ausgereifte Frucht das „Nordfriesische Begräbnis", eine Leichenfeier vor einem Bauernhause, erwachsen, welche durch die vorjährigen grossen Ausstellungen in Wien und München weiteren Kreisen bekannt geworden ist. Gegenwärtig beschäftigen ihn drei Kircheninterieurs mit heiligen Handlungen, deren Motive aus derselben Gegend geschöpft sind. Die entschiedene Begabung Bokelmanns für das prägnante Erfassen der charakteristischen Züge eines Individuums, welche sich schon in seinen Studien offenbart, tritt naturgemäss noch schärfer in seinen wirklichen Bildnissen hervor, deren Lebendigkeit er durch genrehafte Auffassung und durch eine geschickte Wahl und Anordnung der Umgebung noch zu steigern weiss. Er ist nicht der Porträtmaler einer bestimmten Menschenklasse, sondern er zeigt auch hier die Universalität seines Könnens. Wie er aus den wetterharten, herben und abgestumpften Zügen der Ackerbauer und der städtischen Arbeiter ihre Gedanken, ihre Wünsche und Hoffnungen, ihre Leidenschaften herauszulesen weiss, so versteht er auch den engen Ideenkreis des Spiessbürgers aus den Runzeln eines alten Gesichts sprechen zu lassen oder die rastlose Gedankenflucht einer Dame oder eines Mannes aus der grossen Welt in ihrem Antlitze wiederzuspiegeln.



Raucher Studie von L. BOKELMANN.

In anderthalb Jahrzehnten hat sich Bokelmann nicht nur eine künstlerische Ausdrucksweise von scharf ausgeprägter Persönlichkeit erworben, sondern auch eine Reihe von Werken geschaffen, in welchen sich die Bedeutsamkeit des Inhalts mit der künstlerischen Erscheinungsform vollkommen deckt, welche aus dem Volksleben unserer Zeit geschöpft und deshalb dem Volke auch unmittelbar verständlich sind, welche wegen der gewissenhaften Treue der Aufnahme sittengeschichtliche Urkunden unseres Zeitalters sind und darum eine weitere Tragweite behalten werden, als sie ihnen der Beifall des Augenblicks zu verbürgen scheint.



Salzburg. Gesamtansicht vom Burgerwehrsoller aus

BILDER AUS SALZBURG.

MIT ILLUSTRATIONEN.

AS bilderreiche Salzburg, die Perle unter den nördlichen Alpenstädten, verdankt seinen Ruhm nicht der herrlichen Lage inmitten der grossartigen Gebirgswelt allein; sein Hauptreiz beruht vielmehr auf der malerischen baulichen Entfaltung und der seltenen Harmonie, die zwischen Kunst und Natur allenthalben herrscht. Künstlerisch abgeschlossene Bilder der Architektur und Landschaft, wie sie uns hier begegnen, finden sich in solcher Mannigfaltigkeit und Schönheit kaum irgendwo wieder. Und dabei waltet ringsum der Farbenzauber der Alpenwelt in saftigen Gründen und luftigen Perspektiven. Die Baugeschichte Salzburgs bildet ein interessantes Blatt in der deutschen Kunstgeschichte, namentlich für die Spätrenaissance, eine Zeit, deren kriegerische Stimmung baulichen Schöpfungen gerade in Deutschland nichts weniger als günstig war. Streift das Auge von einem der berühmten Aussichtspunkte über das von der rauschenden Salzach in schöner Windung durchschnittene Stadtbild, so fällt dem Betrachter vor allem der eigentümliche südländische Charakter der Häuser auf, dazu der Pomp der kirchlichen Baulichkeiten. Ein Heer von Kuppeln und Türmen taucht aus der vielgegliederten Masse empor, Zeugnis gebend von dem Kunstsinne und der Baulust der geistlichen Fürsten, die hier durch Jahrhunderte neben dem Krummstab auch das Zepter mit starker Hand zu führen wussten. Unten im Weichbilde der Stadt die Entfaltung der kirchlichen Macht, dahinter aber auf stolz emporragendem Fels die unvergleichliche Feste, als monumentales Zeugnis der Souveränetät der Erzbischöfe!

Salzburg hat eine reiche Baugeschichte. Abgesehen von den Römern, welche seit der Gründung der Stadt durch Hadrian hier ein glänzendes Kulturleben entfalteten, begegnen uns Denkmale aus der altchristlichen, romanischen und gotischen Zeit. Bezeichnend aber bleibt es für das heitere Naturbild, welches die hier sesshaften Bauherren weit mehr zur Lebensfreude als zur asketischen Zurückgezogenheit einlud, dass weder der ernste Romanismus noch die strenge Gotik hier einen besonders günstigen Boden fand, wenigstens nicht wie in anderen deutschen Städten, sondern dass erst die Renaissance und der aus ihr übermütig hervorsprudelnde Barockstil das richtige Ausdrucksmittel für das Leben in



Salzburg. Residenzbrunnen.

dieser Natur wurde. Die Spätrenaissance bildet die bauliche Glanzepoche Salzburgs, welche der Stadt ihr heutiges Gepräge gab. Der „neue Stil“ bemächtigte sich infolge der Verbindung der Erzbischöfe mit Rom rasch des Kirchenbaues, und mit dem genialen Wolf Dietrich um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts begann eine rege Bauthätigkeit, die auch bei seinen Nachfolgern bis ins 18. Jahrhundert hinein anhielt. Die gotischen und romanischen Reste Salzburgs verschwanden unter den Bauten der Hochrenaissance oder wurden doch zurückgedrängt. Im Stadtbilde giebt nur der Chor und der spitze Turm der Franziskanerkirche Zeugnis davon, dass die Gotik auch hier nicht unthätig geblieben ist.

Von hohem Interesse für die Geschichte der baulichen Entwickelung Salzburgs sind die alten Stadtansichten, welche uns bis ins 15. Jahrhundert über den wechselnden Charakter des Gesamtbildes Aufschluss geben. Auf dem ältesten dieser Bilder, einem Holzschnitt im sogen. „Buch der Chroniken“ (Nürnberg 1493), und einer grossen kolorirten Federzeichnung aus dem Jahre 1553 finden wir noch den Dom

und das Langhaus der Franziskanerkirche romanisch, obschon die „welsche Renaissance“ damals bereits im Anzuge war. In einem Bilde aus der Zeit des Erzbischofs Kuen Belasy (1565) begegnen uns schon die Formen des neuen Stiles, und der grosse Stich Philipps „Das Weichbild Salzburgs in höchster Vogelperspektive“ bringt bereits die Bauten Wolf Dietrichs und den begonnenen Bau des neuen Domes zur Anschauung. Die Renaissance hatte in jener Zeit bereits das Feld erobert, und die ehrwürdigen Reste romanischen Ursprungs wurden erbarmungslos umgestaltet, darunter auch die alte St. Peters-Basilika. Der Kunstsinn der geistlichen Fürsten teilte sich mehr und mehr auch den Bürgern Salzburgs mit, und das Wohlleben der Patrizier erhielt äusseren Glanz in der künstlerischen Ausstattung ihrer Häuser und Wohnungen. So erwähnt Merian einen Gasthof jener Tage, „dessen Vornehmlichkeit eines römischen Kaisers würdig gewesen wäre.“ Die Aussenwände der Gebäude der Vornehmen waren gleich dem Rathause mit Fresken geschmückt, und im Kunstgewerbe erhob sich zu besonders hoher technischer und künstlerischer Vollendung das Schmiede- und Schlossergewerbe. Salzburg besitzt noch heute in seinen Kirchen, auf den alten Friedhöfen und a. a. O. wahre Prachtstücke von Gitterwerk aus jener Zeit.

Bevor wir die Bauten des eigentlichen baulichen Reformators Salzburgs, Wolf Dietrichs, in Betrachtung ziehen, mag es des geschichtlichen Zusammenhanges wegen gestattet sein, einen flüchtigen Blick auf das aus den früheren Epochen Erhaltene zu werfen.

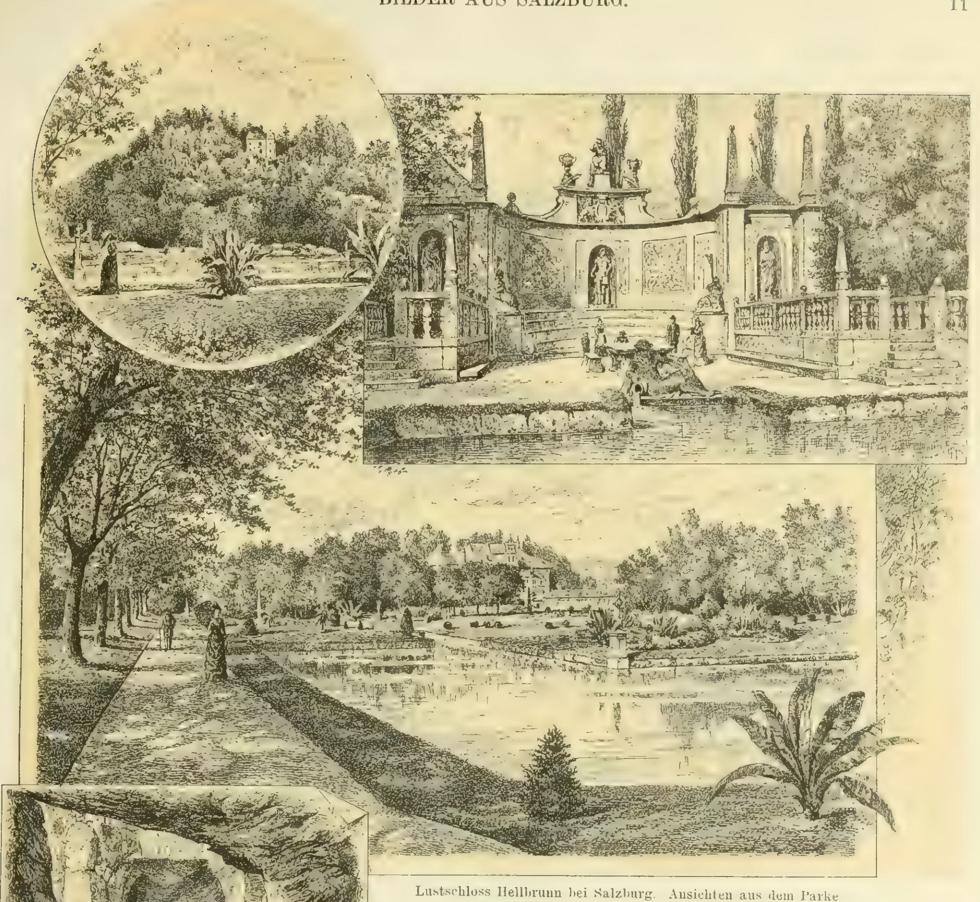


Salzburg. Rossschwemme vor dem Marstall.

Unsere Schritte wenden sich nach dem Friedhof von St. Peter. Wer kennt nicht das unvergleichlich schöne Bild dieser ehrwürdigen Stätte, in welchem sich Erhabenheit mit beseligender Lieblichkeit poesievoll vereint! Tausendjährige Erinnerungen schauen von den Felswänden nieder nach den stillen Grüften, die als versöhnende Mahnzeichen der Vergänglichkeit hier mitten in die lebensfrohe Stadt gebettet sind.

„Der fremde Wand’rer, kommend aus der Ferne,
Dem hier kein Glück vermodert, weilt doch gerne
Hier, wo die Schönheit Hüterin der Toten — —“

singt Lenau in einem Sonette vom St. Petersfriedhof. An diesem Orte stand die Wiege des jetzigen Salzburg. An der steilen Felswand des Mönchsberges

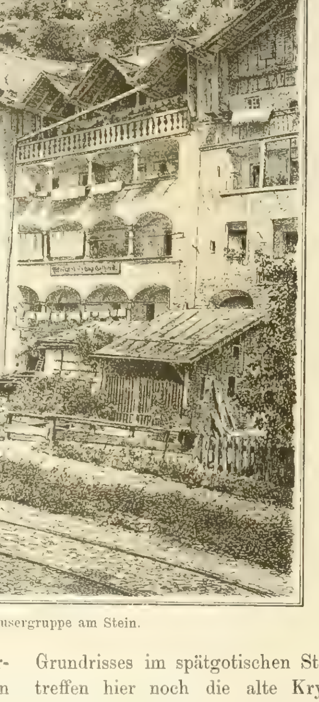


Lustschloss Hellbrunn bei Salzburg. Ansichten aus dem Parke

finden wir die Grotten, wo noch zur Römerzeit die christliche Gemeinde ihre Zusammenkünfte hielt, und hier fand, als die Stürme der Völkerwanderung das alte Juvavum zur Ruinenstadt gemacht und die Trümmer mit Moos und Gestrüpp bewachsen ein Jahrhundert lang gelegen, der heil. Rupert um die Mitte des sechsten Jahrhunderts wieder die Zelle, wo der fromme Maximus mit seinen Gefährten durch Odoaker den Tod erlitten. Rupertus gründete St. Peter und legte den Grundstein zum nachmaligen Erzbistum. Man wird an die Höhlenbauten der Calixtuskatakomben in Rom erinnert in den Räumen dieser ältesten Denkmäler des Christentums auf deutschem Boden. Welch gewaltiges Stück deutscher Kirchen- und Kulturgeschichte umspannt der Blick, wenn er aus den dunklen, feuchten Grotten hinüberschweift zu der stolz aufragenden Marmorpracht des Domes! Die wenigen Kunstformen der Felsenklausen weisen auf das 11. und 12. Jahrhundert, auf die Zeit, aus welcher auch die Urgestalt der St. Peterskirche stammt. In dieser Epoche wurden, wie anderwärts, so auch hier die kirchlichen Notbauten durch Kunstbauten ersetzt, und die Chronik des Stiftes erzählt, dass Abt Balderich nach einem grossen Brande die Klosterkirche in den Jahren 1127—31 neu gebaut habe.

Die Kirche hat im Grundriss und Aufbau die Gestalt der romanischen Basilika mit einer Kuppel

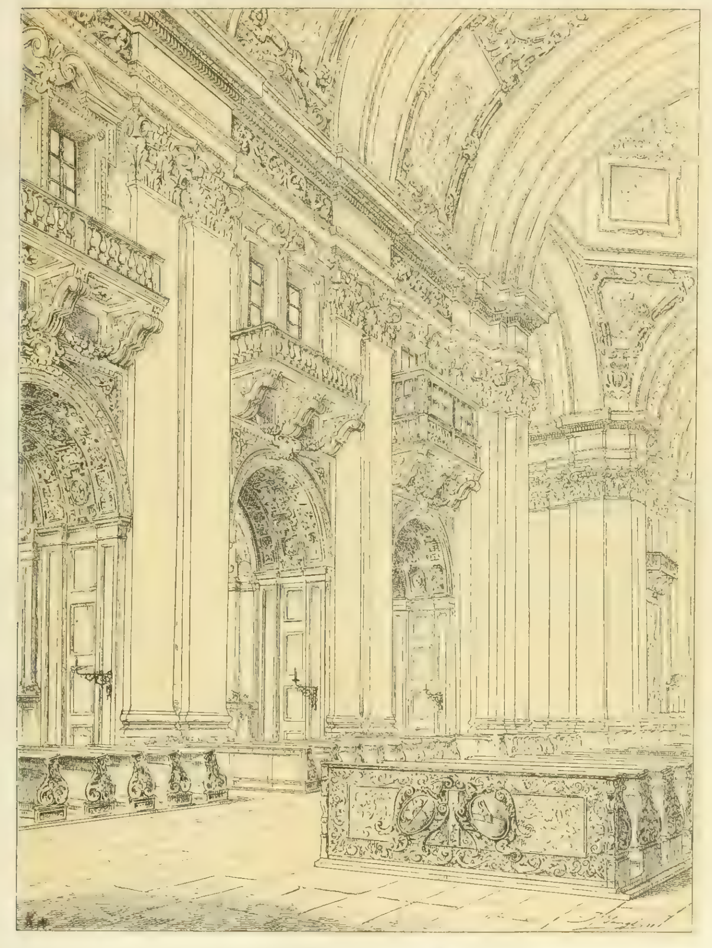
über der Vierung des Querschiffs und einem Turm über dem Eingang. Heute dämmert der Kern des Bauwerkes unter dem barocken Überzug freilich nur wie eine Schattengestalt hindurch. Rein erhalten sind bloss das schöne Portal und die Apsis der Katharinenkapelle. Der romanischen Epoche ist auch noch ein Teil des Kreuzganges von St. Peter zuzuzählen. — Ist an der Peterskirche die Gotik spurlos vorübergegangen und fiel das Romanische der Barockzeit zum Opfer, so teilte nicht das gleiche Schicksal die in nächster Nähe liegende ehemalige Pfarrkirche „Unserer lieben Frau", welche um 1583 mit den Franziskanern in Verbindung kam. Hier haben alle nachfolgenden Stile sich eingedrängt, so dass die Kirche zu einer wahren Musterkarte der Baukunst geworden ist. Romanisch ist nur noch das düstere, schwere, dreischiffige Langhaus mit zwei Portalen, an welches sich ehedem ein Querschiff mit drei halbrunden Apsiden anschloss. Jetzt finden wir einen hochstrebenden gotischen Hallenbau mit Chorumgang und Kapellenkranz, der in seinen schlanken Verhältnissen, in den luftigen Gewölben und der Fülle von Licht zu dem schweren Langhause in grellem Gegensatze steht. Den Kapellenkranz des Chores aber hat die Renaissance und das Barock mit Einbauten besetzt und mit Schnörkeln und kleinlichem Zierat förmlich übersponnen. Der Hallenbau gehört der spätgotischen Zeit an und wurde bis zu Ende des 15. Jahrhunderts fortgeführt. Sein Baumeister war *Hanns Stethamer* von Burghausen, ein Altbayer aus der berühmten Bauhütte, seines Zeichens ein Steinmetz und gewöhnlich Meister „Hans" genannt. Der Turm datirt noch später und erhielt seinen „Riss" von Nürnberg.


Salzburg. Häusergruppe am Stein.

Trotz des Stilgemenges ist die Franziskanerkirche von grossem malerischen Reiz, wozu namentlich der phantastische Beleuchtungswechsel zwischen Langhaus und Chor viel beiträgt. In ihrer hochragenden äusseren Erscheinung steht die Kirche als Fremdling unter ihren Kolleginnen da.

Das Gewand der Spätgotik trägt auch die ursprünglich romanische Frauenstiftskirche Nonnberg. Das von der Nichte des heil. Rupertus, der heil. Erentraud, zu Ende des 6. Jahrhunderts gegründete Kloster wurde in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts von Kaiser Heinrich II. unter der Äbtissin Wiradis I. neu gebaut. Um 1423 brannte der Bau ab; die Kirche wurde aber alsbald wieder unter Beibehaltung des ursprünglichen Grundrisses im spätgotischen Stil hergestellt. Wir treffen hier noch die alte Krypta (freilich auch gotisirt), den Kreuzgang, das Kapitelhaus und teilweise das Portal als Reste des alten Baues. Von hohem Interesse sind die in einem Nebenraume der Kirche befindlichen wohlerhaltenen Malereien, Brustbilder von Heiligen in ornamentaler Umrahmung, mit Anklängen an ravennatische und byzantinische Darstellungen. Das letzte Ausklingen der Gotik in Salzburg bezeugen das Margaretenkirchlein inmitten

des Petersfriedhofes, „poetisch angehaucht in seiner Erscheinung und gehoben durch die Weihe des Ortes“, und das nicht minder malerisch postirte Schlosskirchlein St. Georg auf der Feste oben, welches



Salzburg. Inneres des Domes.

Erzbischof Leonhard Keutschach zu Beginn des 16. Jahrhunderts errichtet und mit reichem Skulpturschmuck ausgestattet hat.

Wir haben nur noch eines mittelalterlichen Denkmales der Stadt zu gedenken, welches freilich spurlos verschwunden ist, aber in geschichtlicher Beziehung das höchste Interesse in Anspruch nimmt: es ist die alte Domkirche. Mit ihrem Fall und dem Neubau änderte sich mit einem Schlage der architektonische Charakter der Stadt. Die ursprüngliche Kathedrale war nach den alten Stadtbildern und einer im städtischen Museum aufbewahrten Zeichnung des Benediktiner Mönches Jakobus Carolus (deren Echtheit neuestens allerdings angezweifelt wird) eine stattliche dreischiffige Säulenbasilika mit stark ausladendem Querschiff. An den im Halbrund geschlossenen Chor fügten sich in Fortsetzung der Seitenschiffe quadrate Kapellenräume an. Die Westseite war von Türmen flankirt und ebenso waren an das Querschiff beiderseits Türmchen angebaut. Unter dem Chor befand sich eine geräumige Krypta. Das Bauwerk trug den rein romanischen Charakter, obschon infolge vielfacher Brände im Laufe der Jahrhunderte Um- und Ergänzungsbauten an demselben vorgenommen worden waren.

Die Chronisten geben Nachricht von der reichen Ausstattung des Inneren, den gemalten Glasfenstern, dem reichen Gemäldeschmuck, dem grossen Orgelwerk u. a. Da traf den Bau aus nicht völlig aufgeklärter Ursache 1589 neuerdings ein Brand und legte in wenig Stunden die Bedachung vollständig in Asche. Es wäre wohl leicht möglich gewesen, das Gebäude zu restauriren und das ehrwürdige Gotteshaus als Kunstwerk der Nachwelt zu erhalten. Dem Erzbischof Wolf Dietrich kam aber nichts gelegener als dieser Brand, um Anlass zu finden, den alten Dom vollends aus der Welt zu schaffen und einen Neubau nach seinen Plänen auszuführen. Trotz des Unmutes der Bevölkerung wurde die Hacke an das Bauwerk gelegt und Mauer um Mauer abgebrochen,

bis 1606 der ganze Quaderbau dem Boden gleich gemacht war.

Wir stehen damit am Wendepunkte der Baugeschichte Salzburgs und zugleich vor seinem genialsten und mächtigsten, wenngleich zuweilen rücksichtslosen Bauherrn. Ihm hat Salzburg seine Neugestaltung zu danken, und er würde während einer längeren und glücklicheren Regierung sicher keine Spur von der alten Stadt übrig gelassen haben. Wolf Dietrich war es nicht um einzelnes zu thun; sein Plan ging dahin, der ganzen Stadt einen neuen baulichen Charakter zu geben; das Mittelalterliche sollte vollständig verschwinden und der italienische Stil seiner Residenz einen heiteren, festlichen Glanz verleihen. In Wolf vereinigte sich Genie mit seltener Thatkraft; er besass die erhabensten Geisteskräfte, war aber nach Adelzreiters Urteil „ein unruhiger und nach Neuerungen ringender Kopf, ein Mann, dem, wenn er sich im Glücke gemässigt, nichts gefehlt haben würde, einer der grössten Fürsten zu sein."

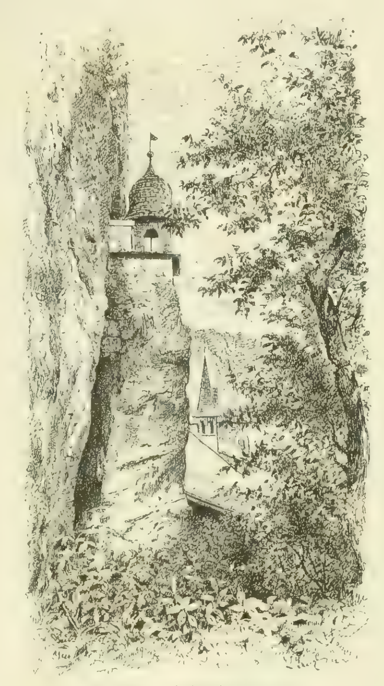
Lustschloss Hellbrunn bei Salzburg. Aus den Fresken des MASCAGNI.

Zu Langenstein am Bodensee geboren, kam er zu seinem Oheim, dem Kardinal Marcus Sitticus von Hohenembs, dem Neffen Papst Pius VI., nach Rom und oblag unter dessen Aufsicht und Pflege den schönen Künsten und Wissenschaften. In der ewigen Stadt lernte er die Meisterwerke der Renaissance kennen, und besonders begeisterte ihn der eben seiner Vollendung entgegengehende Petersdom in mächtiger Weise. Als er seine Studien im deutschen Kollegium vollendet hatte, machte er grosse Reisen in den verschiedensten Ländern, überall beobachtend und lernend. Also vorbereitet wurde der jugendliche, kaum achtundzwanzigjährige Domherr am 3. März 1587 zum Erzbischof von Salzburg und Fürsten des Landes gewählt. Sofort schritt er an die Durchführung seiner grossen baulichen Pläne. Sein Hofstaat hüllte sich in Pracht und Glanz, was allerdings vom Volke scheel angesehen wurde; doch gewann er durch kluges Benehmen bald die Liebe und Verehrung aller. Ein edler Ehrgeiz spornte ihn zu rastloser Thätigkeit an, nicht nur in lokalen Unternehmungen und Reformen, sondern auch auf politischem und kirchenpolitischem Gebiete. Rasch vom Glück emporgehoben, vergass er leider in seinem Ringen und Streben ein ruhiges, überlegtes Tempo zu führen; er trat als Kämpfer auf und vertraute auf seinen Glücksstern; aber die Wogen, die er herauf beschwor, tobten immer mächtiger um ihn; er hatte sein Schiff den Wellen überliefert und war schliesslich zu schwach — oder zu feige, das Steuer weiter zu führen.

Nach einem Besuche bei dem Papste Sixtus V. in Rom erschien Wolfs berühmtes Reformationsedikt; die Protestanten hatten Salzburg in kurzgesetzter Frist zu verlassen. Diese Härte traf viele der angesehensten Familien, und durch die Ausweisung waren viele Wohnungen, ja ganze Häuser leer in Salzburg. Es war ein schwerer Schlag für die Stadt, welchen der Erzbischof aber sofort wett zu machen suchte, indem er viele der leeren Häuser niederreissen und durch glänzende Neubauten ersetzen liess. Nicht weniger als 65 Gebäude kaufte er den Eigentümern ab und befahl sie zu demoliren, darunter viele umfangreiche Baulichkeiten, welche adeligen Einwohnern gehörten. Auf dem Mönchsberge baute er Sommersitze für die Domherren; der kolossale Bau der „Residenz" und der „Neubau" wuchsen aus dem Boden empor. Bei aller Energie, mit der gebaut wurde, traten aber oft Verzögerungen durch die un-

berechenbaren Launen des Bauherrn ein. Mancher schon weit vorgeschrittene Bau wurde wegen geringfügiger Änderungen wieder abgetragen und neu begonnen. Seinem Bruder Jak. Hannibal baute Wolf Dietrich um 80 000 Gulden einen Palast, welchen er „wegen eines kleinen Unwillens, so er gegen ihn gefasst“, wieder bis auf den Grund niederreissen liess.

Mit dem gesteigerten Aufwande des Erzbischofs steigerten sich auch die Steuern und Abgaben, und Wolf wählte nicht immer die glimpflichsten Massregeln, die erforderlichen Gelder einzutreiben. Über welche Mittel übrigens der Fürst zu verfügen wusste, bezeugt sein Projekt mit dem Bau des neuen Domes. Er fasste nämlich keinen geringeren Plan, als darin den St. Petersdom zu Rom an Pracht und Grösse noch zu übertreffen. Zur Ausarbeitung des Planes berief er den zur Zeit durch seine Bauten in Venedig und Florenz berühmten Architekten *Vincenzo Scamozzi,* der seine Aufgabe in den Jahren 1606 bis 1607 in Venedig vollendete. Der Grundstein zum Bau wurde jedoch erst im Jahre 1611 gelegt. Es wäre ein Bauwerk von riesiger Grösse und genialer Anlage geworden, in welchem 18000 Personen Raum gefunden hätten.


Salzburg. Die Maximuskapelle.

Mit der Grundsteinlegung kam jedoch Wolf Dietrichs Glück bereits ins Schwanken. Dass er den Jesuiten sein Land verschlossen hielt und es ablehnte, der katholischen Liga beizutreten, wurde vom deutschen Klerus mit scheelen Augen angesehen; dazu kam der Streit mit dem Herzog Maximilian von Bayern wegen des Salzzolles, welcher schliesslich zur vollkommenen Fehde führte.

Maximilian rückte mit Waffengewalt gegen Salzburg vor und Wolf, der mit aller Welt den Kampf aufgenommen hatte, lässt, da er keinen diplomatischen Ausweg mehr findet, den Mut sinken — und flieht. An der Kärntner Grenze bei Gmünd wird er jedoch von den bayerischen Reitern eingeholt und gefangen genommen und bleibt infolge vielfach verwickelter Intriguen durch fünf Jahre Gefangener auf der Feste Hohensalzburg. In der grossen Anklageschrift, welche Maximilian an den Papst schickte, wurde Wolf beschuldigt, dass er die Ketzer begünstigte, die Witwen und Waisen bedrückt und in einem offenen Konkubinat gelebt habe; ja es wird darin sogar der Verdacht ausgesprochen, dass Dietrich, wenn er den Herzog besiegt hätte, Salzburg zu Gunsten seiner Söhne in ein weltliches erbliches Fürstentum verwandelt haben würde, zum Schaden der katholischen Religion. Auch wurde gegen ihn die Klage erhoben, dass er selbst oder seine Freundin Salome Alt durch einen am Abend im Oratorium zurückgelassenen brennenden Wachsstock den alten Dom geflissentlich in Brand gesteckt hätte u. a. m. Nicht minder verfolgte ihn auch sein Nachfolger Marcus Sitticus, obschon derselbe sein naher Blutsverwandter war. Wolf Dietrich starb in sein Schicksal ergeben, aber gebrochen am 16. Januar 1617. In der Mitte des Sebastiansfriedhofes, umgeben von den Arkaden, welche er für die Grabstätten vornehmer Bürger angelegt hatte, hat er auch seine Gruft gebaut; dort wurde er seinem Wunsche gemäss beigesetzt.

J. LANGL.

(Schluss folgt.)





LORENZO LOTTO

IM STÄDTISCHEN MUSEUM ZU MAILAND UND IN DER DRESDENER GALERIE.

MIT ILLUSTRATIONEN.

S ist im allgemeinen bekannt, wie die venezianische Malerei des 16. Jahrhunderts sich vornehmlich durch die mannigfache Äusserung von individuellen Anlagen und Bestrebungen auszeichnet. Ein Meister aber, der sich in dieser Hinsicht ganz speziell hervorgethan hat, ist der Venezianer Lorenzo Lotto, dessen Name sich wohl von alters her eines guten Rufes erfreute, der aber trotzdem in vielen Fällen gänzlich verkannt worden ist.

Seit ihm der verstorbene Otto Mündler in seinen *Beiträgen zu Jac. Burckhardts Cicerone* (Leipzig, E. A. Seemann, 1870) einige Seiten der lebhaftesten Bewunderung widmete, ist uns noch gar manches über seine Wirksamkeit offenbar geworden, wodurch die Behauptung des genannten Kritikers bekräftigt wird, dass kein Künstler mehr als er eine eigene Monographie beanspruchen könnte, um ihm einigermassen gerecht zu werden.

Welch eine glänzende und fruchtbare Laufbahn, welch eine ausgedehnte Thätigkeit wäre da zu schildern, von seinem zierlichen Jugendbilde, dem kleinen heiligen Hieronymus im Louvre vom Jahre 1500 und der Bellinesken Madonna mit Heiligen in Santa Cristina bei Treviso bis zu seinen spätesten Werken, welche noch heute in seinem letzten Aufenthaltsorte frommer Zurückgezogenheit, in Loreto aufbewahrt sind! — Aus Venedig gebürtig, wie dies durch mehrere neulich im Archiv von Treviso vorgefundene Dokumente bekundet wird[1]), mag er daselbst eine Zeitlang unbedingt der Schar jener zahlreichen Schüler Giovanni Bellini's angehört haben. Was ihn aber von vielen derselben unterscheidet und sein eigentümliches Gepräge ausmacht, ist die von geistreichem Leben durchdrungene Anschauung der natürlichen Erscheinung, welche sich nicht nur in der Bewegtheit der Linien und Gebärden, sondern auch in der ebenso gefühlsinnigen wie wirkungsvollen Art zu offenbaren pflegt, mit welcher er seine Gegenstände in eine feine, scharfe Beleuchtung zu stellen weiss.

Dass er in dieser Hinsicht, wie Mündler bereits bemerkt, mit Correggio in einer merkwürdigen geistigen Verwandtschaft steht, wiewohl er nicht nur um etwa 15 Jahre älter als dieser war, sondern bestimmt in seinen Schöpfungen eine ähnliche Richtung um mehrere Jahre früher als Correggio kundgiebt, kann bei Betrachtung seiner gesamten Thätigkeit immer noch konstatirt werden.

Die Entstehung dieses Verhältnisses zu erklären, wäre nun eine recht lohnende Aufgabe für den Kunst-

1) *Spigolature dall' Archivio notarile di Treviso. Documenti intorno a Lor. Lotto*, in der Zeitschr. *Archivio Veneto*, Serie II, Tomo XXXII, Parte II a. 1886. Diese interessante Veröffentlichung von Dokumenten verdanken wir dem Archivar von Treviso, Herrn Dr. Gustavo Bampo. In derselben Zeitschrift (T. XXXIV, P. II a. 1887) wird von demselben Gelehrten das Testament des Malers textuell angeführt (a. 1546), woraus gleichfalls hervorgeht, dass er aus der Stadt Venedig stammt.

forscher. Es fragt sich nämlich, ob eine solche Übereinstimmung der Empfindung und der Darstellung einzig und allein auf ähnlichen geistigen und künstlerischen Anlagen beruhe, oder ob anzunehmen sei, dass Correggio in seinen frühen Jahren, nachdem er in Ferrara mit den dortigen Koloristen in Verkehr gestanden, sich eine Zeitlang im Venezianischen aufgehalten habe und dort mit Lotto in Berührung gekommen sei, was doch die grösste Wahrscheinlichkeit für sich hat, wenngleich aus den übrigens äusserst dürftigen Notizen über seine Lebensumstände nichts davon zu entnehmen ist.

Wie dem auch sei, so viel ist nachweisbar, dass Lotto mehr als einmal in seinen Gemälden mit Correggio verwechselt worden, ausserdem aber auch in andern Fällen leider durchaus verkannt worden ist.

Mehr oder weniger ist er wohl in allen grösseren Sammlungen Europas vertreten; jedoch dürfte sich niemand getrauen, seine Natur gründlich zu kennen, der ihn nicht in Italien in seinen verschiedenartigen Arbeiten aufgesucht hätte.

Porträt von LORENZO LOTTO im Städtischen Museum zu Mailand.
Nach einer Photographie von Brogi.

Seine Vielseitigkeit bezeugt schon, dass er sich im innersten Wesen zum Maler berufen gefühlt hat. Man kann sagen, dass er kaum eine zeitgemässe Gattung der Malerei unversucht gelassen hat. Denn thut er sich erstens in seinen zahlreichen, meistens brillanten Altarwerken auf Holz und auf Leinwand hervor, so lässt er andererseits seine genialen Anlagen nicht weniger in den Bildnissen nach der Natur und in den allegorischen und den mythologischen Gegenständen leuchten. Gewährt er auf Mauerflächen mit Freskomalerei den Schöpfungen seiner gedankenreichen Phantasie freies Spiel, wie dies namentlich in einem Kirchlein zu Trescore bei Bergamo der Fall war, so befindet er sich nicht weniger in seinem Elemente, wenn es heisst, sich nach heiteren Vorlagen umzusehen zur Verzierung von Chorstühlen, wie man sie heute noch in Santa Maria, der Hauptkirche von Bergamo, den Besuchern zeigt. Das Jahrzehnt, das er in dieser Stadt und Umgebung, mutmasslich zwischen 1515 und 1524, verlebte, war besonders reich an solchen Offenbarungen seiner Thätigkeit und ist als diejenige Periode zu bezeichnen, in der sich seine eigentümliche Anschauungsweise vollends entwickelte. Wird man wohl in seinem Hauptgemälde in San Bartolommeo (1516 ausgeführt) noch einzelne Spuren der Bellinesken Weise gewahr, so findet man ihn doch darin im ganzen bereits sehr frei von der herkömmlichen ruhigen Auffassung kirchlicher Darstellungen.

Lotto ist eigentlich an und für sich nichts weniger als ein Künstler von religiösem Charakter. Seine Lebensfrische, ganz in Wohlgefallen an den weltlich bewegtesten Gegenständen aufgehend, macht sich ohne jede Zurückhaltung in allen seinen Werken fühlbar. Ja, er geht darin so weit, dass er das Weltliche bisweilen bis ins Verzerrte und Gemeine steigert und gelegentlich sogar in arge Verstösse gegen die Korrektheit der Zeichnung und die Harmonie der Farben verfällt, namentlich bei der Ausführung von Aufträgen kleinerer Ortschaften. Einen besonderen Reiz pflegt übrigens in dieser Zeit seine Meisterschaft in der Behandlung des Helldunkels auszuüben. Als Beispiele dafür mögen die beiden Gemälde angeführt werden, von denen wir Abbildungen vorführen.

Lebhaft steht es mir noch vor der Seele, wie das Porträt des unbekannten jungen Mannes, in welchem jetzt jedermann die Hand des Lotto wieder

erkennt (als Vermächtnis eines Privatmannes an das städtische Museum von Mailand) vor einer Reihe von Jahren als Arbeit eines ungenannten Malers auf die Staffelei des Restaurators kam, wo es mich sofort trotz der erlittenen Unbill an seinen wahren Urheber mahnte. Der geistreiche, sinnige Blick, die bewegte Stellung der Figur, der zarte Silberton, sowie die pikante Ausführung des Einzelnen, ja auch gewisse Unarten (namentlich der bezeichnende, etwas gequetschte Daumen der linken Hand) stimmen vollkommen zu den bekannten Eigenschaften Lotto's. Der helle, vornehme Fleischton, das blonde Haar, von dem malerischen Barett beschattet, das aschgraue Gewand, mit dunklen Sammetstreifen besetzt, der blaue Vorhang als Hintergrund: das alles bringt eine bezaubernde Gesamtwirkung hervor, welche zugleich so originell ist, wie man sie kaum bei einem andern Maler wiederfindet, ausgenommen vielleicht bei einem Meister wie Correggio.



Madonna von Lorenzo Lotto in der Dresdener Galerie.
Nach einer Photographie von Braun & Co.

Ist also eine Verwechselung dieser beiden Künstler in manchen Fällen leicht erklärbar, so kann man heutigen Tages nicht umhin zu staunen, dass es so

viel Zeit erfordert hat, ehe jemand zu der Einsicht gekommen ist, dass das zweite der von uns abgebildeten Gemälde, die Madonna mit den zwei Kindern, gleichfalls den Werken des Lotto und zwar gerade denen seiner Bergamasker Periode zuzuzählen sei.

Wie oft hat nicht der Bergamasker, der diese Zeilen schreibt, seit er wiederholte Male die Schwelle der herrlichen Dresdener Galerie betreten, vor diesem Gemälde gestanden, mit dem Verlangen, das Rätsel zu lösen, das es dem Betrachter stellte. Denn, dass die Beziehung auf einen so mittelmässigen und charakterlosen Maler, wie der Toskaner Vincenzo Tamagni von San Gimignano, welche in der Galerie seit dem Kataloge von 1812 angenommen wurde, ganz willkürlich aus der Luft gegriffen war, darüber konnte kein Zweifel obwalten. Nun ist unter den vielen wohlerwogenen Verbesserungen, die der neue Woermannsche Katalog von 1887 enthält, auch die hervorzuheben, welche unser Madonnenbild betrifft. Woermann ist der Wahrheit jedenfalls viel näher gekommen, indem er den *tüchtigen* Meister als Oberitalien angehörend und unweit von Lionardo und von Correggio stehend bezeichnet (S. 128, Nr. 295). Ich glaube ein bestimmteres Urteil wagen zu dürfen, da es mir eines Tages plötzlich klar wurde (dank auch der herrlichen Photographie von Braun), dass das Bild keinem andern Urheber zuzuschreiben ist, als unserm eigentümlichen, vielseitigen Lorenzo Lotto. Dieser Ausspruch hat die Zustimmung mehrerer bewährter Kenner gefunden und ist seit dem vorigen Jahre auch öffentlich ausgesprochen in dem in London erschienenen Handbook of the Italian Schools in the Dresden Gallery by C. J. Ff. (Seite 141). Diese kritische Beschreibung der berühmten Galerie zeugt von dem gebildeten Kunstsinn der Verfasserin. Gänzlich neu von ihr bearbeitet sind die eingehenden Erklärungen der in den Gemälden dargestellten Gegenstände.

In der That stimmt das Gemälde sowohl in Farbe als Zeichnung vollständig mit den bekannten Werken des Meisters überein; ich glaube sogar, man kann es mit der grössten Wahrscheinlichkeit in den Anfang der zwanziger Jahre des 16. Jahrh. setzen. Hat doch mancher Zug eine nahe Verwandtschaft mit dem herrlichen Altarbilde, welches eine der Seitenkapellen der Kirche Santo Spirito in Bergamo schmückt und den Namen des Autors nebst der Jahreszahl 1521 trägt. Besonders auffallend ist die Ähnlichkeit der Modellirung des Körpers des Christuskindes auf dem Dresdener Bilde mit der des lachenden Johannesknaben in Bergamo, welcher unterhalb des Thrones liegt und das Lamm umarmt. Bezeichnend sind darin die äusserst entwickelten Formen des Leibes und der Beine im Verhältnis zu den kleinen Extremitäten. Diese sind, wie gewöhnlich bei Lotto, zart und schmal, respektive flach gebildet. Die Haltung des gesenkten anmutigen Hauptes der Madonna entspricht ganz seiner Empfindungsweise, wie sie vornehmlich in dem merkwürdigen, übrigens sehr übertriebenen Gemälde in der Sammlung des Herrn Ant. Piccinelli zu Bergamo vorkommt, welches die Jungfrau mit dem Kinde zwischen den stark bewegten Halbfiguren des heil. Rochus und Sebastian darstellt. Die beiden Madonnengesichter gleichen sich überhaupt in auffallender Weise und sind die besten Partien beider Bilder. Die dünn aufgetragene und in hellem Tone gehaltene Farbe ist dem Lotto ebenfalls eigen und gemahnt besonders an sein Kapitalwerk auf dem Hauptaltar zu San Bartolommeo. Die luftige, fein gefühlte Landschaft endlich, in die sich der Blick neben dem Vorhange vertieft, kommt bei ihm nicht selten vor und lässt sich z. B. ähnlich im dritten Altarbilde in Bergamo, nämlich in der Kirche San Bernardino di Pignolo, namentlich aber in dem höchst malerischen Hintergrunde zu seinem missglückten schwebenden Christus in der Sakristei von Sant Alessandro in Croce nachweisen.

Es liessen sich wohl der überzeugenden Vergleichungspunkte noch mehr anführen, wodurch die Bestimmung des Bildes noch fester begründet würde. Doch mag es mit dem Gesagten hier genug sein.

GUSTAV FRIZZONI.





Fig. 3. Fig. 1. Fig. 2.

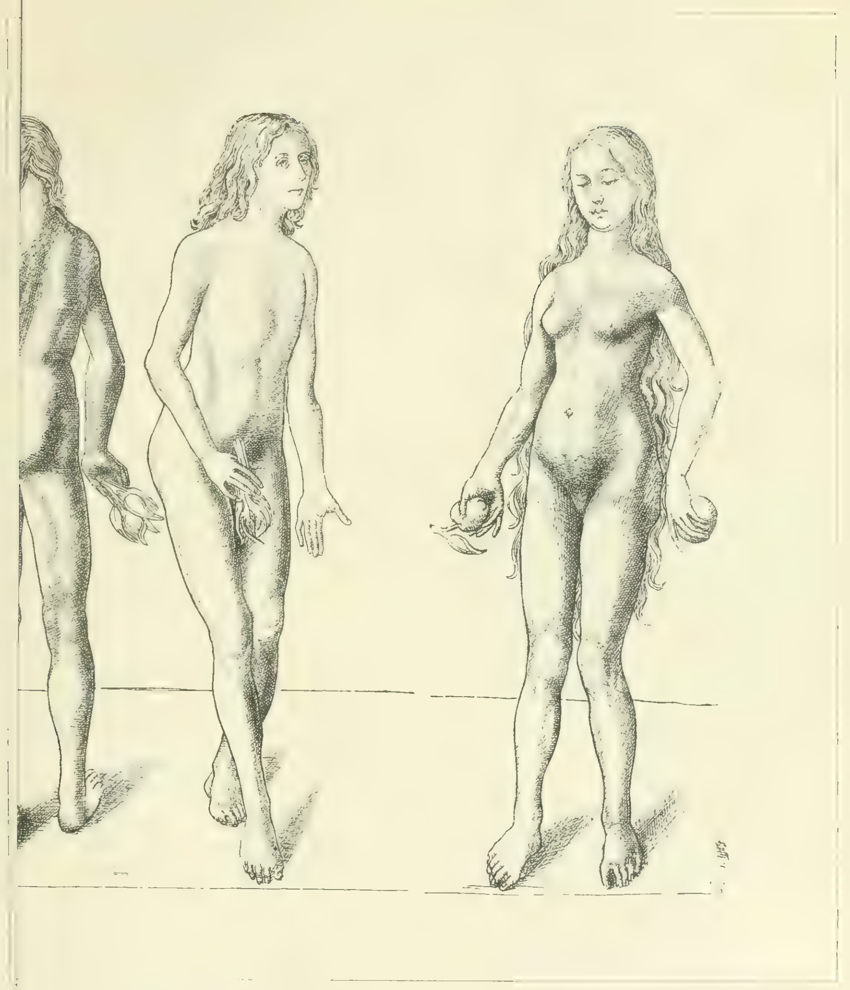
DER ÄLTESTE KUPFERSTICH DÜRERS.



IE internationale chalkographische Gesellschaft hat im ersten Jahrgange (1886, Nr. 10) das Blatt eines unbekannten deutschen Stechers aus dem 15. Jahrhundert in Heliogravüre veröffentlicht und ihm folgenden Geleitschein auf den Weg mitgegeben: „Zwei männliche und zwei weibliche Figuren zu je einer Darstellung von Adam und Eva gruppirt. Zeichnung und Behandlung sind der Richtung Martin Schongauers verwandt.“ Das Blatt, bisher nur in einem einzigen Abdrucke nachgewiesen, ist durch Schenkung des bekannten Sammlers Dutuit an die Pariser Nationalbibliothek gekommen.

Kann man der Persönlichkeit des Stechers nicht näher treten? Das Blatt verdient eine scharfe Prüfung und eingehende Betrachtung. Es unterscheidet sich schon durch den Gegenstand der Darstellung wesentlich von den anderen gleichzeitigen Stichen. Es zeigt einen intimeren Charakter, da es offenbar nur als Studium, nicht für den Markt gestochen wurde und besitzt auch sonst manchen eigentümlichen Zug, welchen man in der Regel in den übrigen Blättern aus dem 15. Jahrhunderte nicht wiederfindet. Dr. Max Lehrs glaubt den Urheber des Blattes zu kennen. Im Repertorium für Kunstwissenschaft (X, 102) schreibt er: „Der Stecher dieses Blattes lässt sich mit Sicherheit unter den Monogrammisten des 15. Jahrhunderts ermitteln. Es ist der Meister P M, von dem das Berliner Kabinet und die Hofbibliothek in Wien einen Schmerzensmann zwischen zwei Engeln (B. VI, 45, 1) mit der etwas undeutlichen Chiffre besitzen. Dieser Stecher steht dem Meister B R mit dem Anker am nächsten. Wie dieser gehört er der niederrheinischen Schule an und zeigt sich in hohem Masse abhängig von Schongauer. Die Druckfarbe seiner Blätter ist jedoch minder schwarz, mitunter von zartestem Silbergrau. Die Zeichnung verrät gute Naturbeobachtung und ist nur ein wenig steif. Auffallend erscheint daneben der fast gänzliche Mangel an Kompositionstalent. Die Chiffre steht nur auf dem *einen* von Bartsch beschriebenen Stiche. Drei andere können dem Meister jedoch mit Gewissheit zugeschrieben werden: Zunächst die Studien zu Adam und Eva, sodann der Bethlehemitische Kindermord P. II, 213, 12 und ein unbeschriebener Kalvarienberg in Frankfurt a. M.“

Ich habe nicht den Mut, besitze vielleicht auch nicht die Fähigkeit, Lehrs auf dem von ihm eingeschlagenen Wege zu folgen. Meinem Formengedächtnis traue ich nicht genug, um einem bisher ganz unbekannten Stecher mit Sicherheit Blätter zuzuschreiben, wenn ich dieselben oder doch wenigstens Faksimiles von ihnen nicht zu vergleichendem Studium vor mir liegen habe. Die Vorsicht steigert sich bei einem Meister, dessen Signatur nur ein einziges, im Abdruck nicht frisches Blatt trägt. Eine zögernde Abgabe des Urteils über die Herkunft der genannten Blätter aus rein stilistischen Gründen wird auch durch den Umstand entschuldigt, dass gerade gegen das Ende des 15. Jahrhunderts nach einer allgemein herrschenden Annahme mannigfache Einflüsse sich kreuzen und dadurch die genaue Bestimmung der Schule und vollends des einzelnen Stechers den grössten Schwierigkeiten unterworfen bleibt. In einem Punkte können übrigens die Leser, welchen



erstich von Dürer. Vgl. S. 20.

nternationalen Chalkograph. Gesellschaft. (1880 No. 10).

das Werk der chalkographischen Gesellschaft zur Hand ist, ein selbständiges Urteil fällen. Der Jahrgang 1886 bringt auch einen Stich des Meisters B R mit dem Anker, das grosse Blatt: Schach dem König, und bietet so eine bequeme Gelegenheit, die Verwandtschaft dieses Stechers mit dem angenommenen Meister unseres Blattes genau zu prüfen. Ich bin auf einem anderen Wege, durch ikonographische Vergleichung, in Bezug auf den Ursprung des Blattes zu einem ganz anderen Schlusse gekommen, welcher mir wichtig genug erscheint, ihn schon jetzt den Fachgenossen mitzuteilen.

Wer das Blatt mit der Doppelschilderung Adams und Eva's unbefangen betrachtet, gewinnt sofort die Überzeugung, dass es nicht für den Markt entworfen war, sondern offenbar zur Übung des Künstlers diente. Die Wiederholung der Figuren, der Mangel jeglichen Beiwerkes, wodurch die Scene belebt würde, weisen auf diese Bestimmung hin. Bedeutsam erscheint weiter die Stellung der einzelnen Figuren mit Vorbedacht so gewählt, dass sowohl die volle Vorder- und Rückansicht des ganzen Körpers, als auch die Seitenansicht zu ihrem Rechte gelangt. Auffällig ist besonders der vom Rücken gesehene Adam. (Fig. 2.) Seine Stellung widerspricht der gangbaren Auffassung und kann nur so erklärt werden, dass dem Künstler weniger an der Deutlichkeit der Scene als an der Beherrschung der Form und der Massverhältnisse gelegen war· Doch nicht Vermutungen, sondern Thatsachen sollen vorgeführt werden. Eine solche Thatsache ist der porträtmässige Charakter des Adamkopfes. (Fig. 4.) Derselbe ist nicht wie die beiden Evaköpfe nach einem feststehenden Typus gezeichnet, sondern zeigt individuelle, unmittelbar der Natur abgelauschte Züge. Die gezwungene Haltung des Halses, der mehr nach aussen als in der Richtung des Kopfes gekehrte Blick weisen darauf hin, dass wir es mit einem *Spiegelbilde* zu thun haben. Der Künstler hat in Adam seinen eigenen Kopf wiedergegeben. Dieser Kopf ist uns aber wohlbekannt. Es ist *Dürers* Kopf, wie er uns in dem Spiegelbilde vom Jahre 1493, in dem bei Felix in Leipzig bewahrten Selbstporträt, entgegentritt. (Fig. 5.) Wenn man das Selbstporträt mit dem Adamkopfe zusammenhält und die Zeichnung nach dem Spiegel aus dem Jahre 1484 zu Rate zieht, so ergiebt sich die vollkommene Gleichheit der Züge. Entscheidend sind die Umrisse an der rechten Seite, der etwas vortretende Backenknochen, genau so, wie es das gemalte Porträt zeigt, ferner die Bildung der Nase, an der Spitze stumpf, so dass die Nasenlöcher sichtbar bleiben, der starke Abstand der Nase von der Oberlippe, der etwas vorspringende Mund mit geschwungener Unterlippe, das kräftige Kinn, die Zeichnung der Haare, welche in langen Strähnen herabfallen, erst unten sich schlängeln, vorn am Scheitel ein wenig zurücktreten, die Linie der Augenbrauen und endlich die breite Wangenlinie links vom Ohr bis zum Kinn.

Fig. 4.



Fig. 5.

Wenn zwei Köpfe in so vielen Einzelheiten sich vollständig decken, so kann nicht füglich von einem zufälligen Zusammentreffen gesprochen, sondern muss eine Identität der Personen angenommen werden. Der Kopf Adams ist also das Selbstporträt Dürers; da er als Spiegelbild sich zeigt, so muss er von Dürer selbst eigenhändig gezeichnet sein. Dafür spricht noch eine andere Thatsache. Auf dem Kupferstiche vom Jahre 1504 hält Eva in derselben Weise wie auf dem anonymen Blatte den Apfel halb versteckt in der herabhängenden Hand. (Fig. 1.) Die Skizze zur Eva in der Bodleiana giebt die Armbewegung am deutlichsten wieder. (Fig. 3.) Das ist eine so eigentümliche, im älteren Kunstkreise so ungewöhnliche Armhaltung, dass man ihre Wiederholung gewiss nicht auf den reinen Zufall zurückführen kann. Was liegt näher, als anzunehmen, dass Dürer sich noch nach mehreren Jahren seines früheren Versuches erinnerte und das brauchbare Motiv bei der Wiedergabe der gleichen Scene jenem entlehnte. Denn als einen ersten Versuch in der Kupferstechtechnik müssen wir wohl das Blatt mit der doppelten Darstellung Adams und Eva's auffassen. Noch ist der Künstler mit dem Grabstichel nicht vollkommen vertraut. Er möchte gern die Flächen runden, die Gestalten modelliren; es stehen ihm aber dafür nur dünne, spitze Striche zu Gebote. Die letzteren folgen nicht immer willig, wie die linke

Brust Adams zeigt, der Körperform, bekunden aber deutlich das Streben nach kräftiger Modellirung. Im Zeichnen war der Künstler offenbar schon viel weiter fortgeschritten als im Stechen.

Es ist begreiflich, dass ein Blatt, zu eigener Übung als erster Versuch mit dem Grabstichel geschaffen, noch einzelne Anklänge an die gerade herrschende technische Weise offenbart, mit gleichzeitigen deutschen Stichen verwandt erscheint. Die Wiedergabe weiblicher Figuren macht dem jungen Künstler grössere Schwierigkeiten als die Gestalt Adams. Hier individualisirt er mit keckem Mute, dort begnügt er sich, den für Madonnen, Engel gangbaren Typus zu wiederholen. Der Evakopf erfreut sich im Gegensatze zu dem scharf persönlich erfassten Adam unter den Schongauerstichen einer zahlreichen Verwandtschaft. Ebenso bleibt der Anfänger in der Zeichnung der Augenbrauen von seinen technischen Vorlagen abhängig. Er belebt die Bogenlinie durch feine senkrechte Striche. Dagegen sind die Umrisse der Gestalten fester gezogen, als bei den meisten Zeitgenossen. Sie wecken die Erinnerung an die Werkstätte eines Goldschmiedes, aus welcher ja auch Dürer hervorgegangen ist. Ausserdem bemüht er sich eifriger als die Mehrzahl der Genossen, trotz der eintönigen Strichelführung den Körperbau, die Muskeln auf das treueste wiederzugeben. Unverständlich an dem ganzen Blatte, geradezu rätselhaft erscheint mir das linke Bein vom Knie abwärts bei der Eva links. Dasselbe ist ganz mit Strichen bedeckt, übertrieben in Schatten gestellt, im Verhältnis zu den anderen Körperteilen und übrigen Figuren auffallend schlecht gezeichnet und noch schlechter modellirt, als ob eine fremde, minder geschickte Hand darüber gefahren wäre. Die grosse Zehe ist verkrüppelt und merkwürdig genug, es erscheint, worauf mich Fr. Wickhoff aufmerksam machte, auch die grosse Zehe des einen Engels im Schmerzensmanne des P M ähnlich verkrüppelt. Entscheidend für den Ursprung des Stiches bleibt jedoch meines Erachtens die Übereinstimmung Adams mit Dürers Selbstporträt und die unleugbare Thatsache, dass die Eva links als Vorstudie für die Eva auf dem Stiche vom Jahre 1504 gelten muss.

Die Zeit, in welcher das Blatt entstanden ist, lässt sich scharf begrenzen. Es fällt kurz vor 1493, in welchem Jahre Dürer das Selbstporträt malte. Ist die Beobachtung richtig, dass das technische Verfahren der Richtung Schongauers folgt, so müssten wir seine Entstehung in die Zeit, in welcher Dürer in der Nähe Schongauers weilte, setzen. Erst nach Schongauers Tode 1491 kam Dürer nach Kolmar. Das Blatt würde demnach in den Zeitraum 1491 bis 1493 fallen. Ob vor oder nach der ersten italienischen Reise Dürers? Die Betonung der Massverhältnisse lässt das letztere vermuten. Jedenfalls begrüssen wir in dem Blatte, wenn nicht den ersten, so doch den frühesten bis jetzt bekannten Versuch Dürers in der Kunst des Kupferstiches.

ANTON SPRINGER.

NOTIZ.

* Das anmutige *„Menuett"* im Stile Watteau's, welches in *W. Zieglers* Radirung diesem Hefte beiliegt, ist als Mittelbild einer Fächerverzierung gedacht, welche *Heinrich Lefler* in München vor kurzem entworfen und W. Ziegler für den gleichen Zweck in Kupfer ausgeführt hat. Auf blassgelber oder weisser Seide gedruckt, bildet die gefällige, von Amoretten auf Rankenwindungen umspielte Komposition einen reizenden Schmuck in Frauenhand. Der Urheber der Zeichnung, der begabte Heinrich Lefler, ist als Sohn des Wiener Malers Franz Lefler am 7. November 1863 in Wien geboren, studirte anfangs an der Akademie seiner Vaterstadt unter Leitung Prof. Griepenkerls und besuchte dann in München mit schönem Erfolge die Komponirschule des Professors W. Diez.



KLEINE MITTEILUNGEN.

* In einem (bei Weidmann in Berlin erschienenen) lesenswerten Schriftchen über *Peter von Cornelius* und den *Camposanto in Berlin* von *H. Pfundheller* (Prediger an St. Jacobi daselbst) wird an die nationale Pflicht erinnert, die grossartigen Entwürfe des deutschen Altmeisters für die Berliner Friedhofhallen zur malerischen Ausführung zu bringen. Eine so organisch geordnete und allumfassende Geschichte der christlichen Lehre von der Hand *eines* Meisters existirt noch nirgends, betont der Autor mit Recht. Allerdings seien die Camposantobilder in Stich und Photographie verbreitet; aber diese können uns die farbige Wirkung im grossen nicht ersetzen. Die Hoffnung, dass es zu der Ausführung der Fresken kommen werde, ist nun aber in neuester Zeit wieder beträchtlich herabgemindert worden. Der zur Annahme gelangte *Raschdorff*sche Entwurf für den Dombau lässt für keinen Camposanto Raum; es könnten nur einzelne Fresken in der nördlich vom Dom projektirten Gruftkirche zur Verwendung gelangen. Und wo fänden sich schliesslich die geeigneten Kräfte, um uns die idealen Gebilde des Cornelius in stilgerechter farbiger Erscheinung vorzuführen?

* *Nikolaus Manuel Deutsch* als Künstler ist der Gegenstand einer soeben bei J. Huber (Frauenfeld) erschienenen kleinen Monographie von Dr. *Berthold Haendcke*, welche als eine Ergänzung des trefflichen Buches von Jakob Baechthold über dieselbe Persönlichkeit als Schriftsteller aufzufassen ist. Der Verfasser schildert den Entwickelungsgang des Berner Meisters in seinen drei verschiedenen Stilepochen, welche durch die wechselnden Einwirkungen von seiten Dürers und des Hans Fries, Hans Baldungs und Holbeins d. j. hervorgerufen wurden, und würdigt eingehend sein dadurch bedingtes künstlerisches Schaffen. Angehängt sind eine kurze Notiz über Hans Rudolf, Manuels Sohn, und ein vollständiges Verzeichnis der Werke des Meisters (Ölbilder, Glasgemälde, Zeichnungen und Holzschnitte), deren Mehrzahl sich in Basel und in Bern, sowie in einigen deutschen Sammlungen befinden. Vier Lichtdrucktafeln nach Zeichnungen von Nikolaus Manuel dienen als Illustrationen des hübsch ausgestatteten Büchleins.

* *L. v. Urlichs* in Würzburg hat in dem eben erschienenen 22. Programm des Wagnerschen Kunstinstituts (Würzburg, Stahel) neue „Beiträge zur Geschichte der Glyptothek" herausgegeben, durch welche die 1867 erschienene Schrift des Autors über die Entstehung der berühmten Münchener Skulpturensammlung in sehr dankenswerter Weise ergänzt und berichtigt wird. Als Hauptquellen für diesen Nachtrag dienten die Aufzeichnungen des Königs Ludwig I. selbst, und zwar teils einzelne Notizen, teils die nahezu vollständige Liste der Ankäufe, welche der König (anfangs noch Kronprinz) von 1812—1863 für seine Sammlung gemacht hat. Dazu kommen verschiedene Aufzeichnungen des Bildhauers Wagner, welcher bekanntlich bei den wichtigsten Ankäufen der Berater und Agent Ludwigs war. Interessante Notizen enthält die Schrift u. a. über die Perle der Glyptothek, den sogenannten Ilioneus (S. 23 und 35).

* *Die Pariser Akademie* ist mehr als die Hochschule der bildenden Kunst für Frankreich: sie darf als ein ehrwürdiger Mittelpunkt des europäischen Kunstlebens überhaupt bezeichnet werden und bietet zugleich in ihren reichen Kunstschätzen dem kunstsinnigen Besucher der Seinestadt eine Fülle von Sehenswürdigkeiten geschichtlicher und künstlerischer Art. *Eugène Müntz*, Konservator der Sammlungen des berühmten Instituts, hat soeben einen Führer durch dieselben herausgegeben (Guide de l'École Nationale des Beaux-Arts), welcher über die Gemälde, die antiken, mittelalterlichen und modernen Skulpturen, die wertvollen Handzeichnungen, endlich über die interessanten Sammlungen der Kopien und Abgüsse den ersten zusammenfassenden Überblick gewährt. Eine geschichtliche Einleitung erzählt uns die wechselvollen Geschicke der bekanntlich unter Ludwig XIV. 1648 gegründeten Anstalt. Das Haus Quantin hat den 300 Seiten starken Oktavband mit zahlreichen reizenden Illustrationen ausgestattet.

* *Robert Ruß* in Wien legt soeben die letzte Hand an ein grösseres Landschaftsbild, das nach Gegenstand und Behandlung zu den reizvollsten Schöpfungen des Meisters zählt. Es ist ein Motiv aus dem berühmten Park der Villa Borghese. Den Vordergrund nimmt das weite Bassin des Springbrunnens ein, welchen vier plastische Meerpferde zieren. Darüber hinweg blickt man in die breiten Alleen, auf denen die zum Korso vereinten Karossen und zahlreiche Spaziergänger in den buntgemischten Trachten der römischen Gesellschaft erscheinen, darunter die nirgends fehlenden Preti, der junge deutsche Gelehrte im Strohhut, mit dem Buch in der Hand, die Männer und Weiber aus dem Volk in farbigem Kostüm u. a. m. Die Sonne eines Herbstnachmittags vergoldet die reich belebte, in zarten Duft gehüllte Scenerie.

* *Professor Sigmund l'Allemand* in Wien, der in letzter Zeit als Bildnismaler grosse Erfolge hatte — wir erinnern nur an sein vorzügliches Porträt des Erzherzogs Rainer — hat kürzlich wieder zwei höchst gelungene Werke dieser Art vollendet: das eine ist ein lebensgrosses Brustbild, das andere ein Miniaturporträt des Grafen Jaromir Czernin, des Besitzers der berühmten Wiener Gemäldegalerie. Das Brustbild stellt den Grafen in der kleinen Geheimratsuniform mit dem Ordenszeichen des goldenen Vliesses dar. Auf dem Miniaturporträt sehen wir den Dargestellten im schlichten Alltagsrock in ganzer Figur neben einem vergoldeten Tische stehen, mit der Linken auf ein Buch gestützt, die Rechte in der Tasche. Im Hintergrund ein Lehnsessel und ein roter Vorhang. Das Bild giebt den Charakter eines vornehmen Mannes in voller Unmittelbarkeit und Wahrheit wieder, ohne jede falsche Prätension; es ist ebenso gesund in der Malerei wie in der geistigen Auffassung.

* Dem Ausschussbericht der *Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Böhmen* für das Jahr 1888 entnehmen wir, dass die unlängst vollkommen reorganisirte, von dieser Gesellschaft erhaltene *Malerakademie* sich einer erfreulichen Entwickelung rühmen darf. Es wirken daran für Figuren-

malerei die Professoren *Franz Sequens* und *Hans Pirner*, während die Leitung der Spezialschule für Landschaftsmalerei in den Händen des trefflichen *Julius Mařák* liegt; Kunstgeschichte lehrt Dr. *Carl Chytil.* Die Gemäldegalerie, Kupferstichsammlung und Galerie lebender Maler, sämtlich im Rudolphinum untergebracht, haben im Jahre 1888 teils durch Ankäufe, teils durch Geschenke wieder namhafte Bereicherung erfahren. Die Sammlungen wurden in dem bezeichneten Jahre von 37494 Personen besucht. Der Kunstverein für Böhmen, ebenfalls eine Schöpfung der Gesellschaft, weist einen kleinen Rückgang in der Mitgliederzahl auf. Die Jahresausstellung desselben überflügelte dagegen ihre Vorgängerin bedeutend. Der Cassastand belief sich Ende 1888 auf 101004 Fl.

* *Schliemanns Trojanische Funde* bildeten in jüngster Zeit wieder den Gegenstand lebhafter Diskussionen. Auf dem anthropologischen Kongress in Wien kam ein Sendschreiben *Ernst Boettichers* zur Verlesung, in welchem dieser neuerdings für seine Überzeugung eintrat, dass in den von Schliemann auf Troja gedeuteten Funden von Hissarlik die Reste einer alten Feuernekropole zu erkennen seien. Der Vorsitzende, Geheimrat *Virchow* aus Berlin, begnügte sich damit, den Gedanken als „furchtbaren Unsinn“ einfach von der Hand zu weisen. Anders erging es demselben auf dem „Congrès international d'anthropologie et d'archéologie“ in Paris. Hier trat u. a. *Salomon Reinach*, als Referent über Boettichers Buch „La Troie de Schliemann une nécropole à incinération“, entschieden für die Beweisführung des deutschen Forschers ein, während *Schliemann* ihm selbstverständlich aufs heftigste opponirte und schliesslich sich erbot, vor den Augen des Gegners auf dem Boden von Hissarlik den Beweis der Wahrheit seiner Behauptungen zu führen. Wie man hört, hat Boetticher den Vorschlag Schliemanns, der die Kosten dieses neuesten trojanischen Krieges tragen will, angenommen und wir dürfen somit für die nächste Zeit interessanten Aufschlüssen von der Küste Kleinasiens entgegensehen.

* *Raffael in Portugal.* Es vergeht kaum ein Jahr ohne die Entdeckung irgend eines neuen „Raffael“; aber gleich ein volles Dutzend und mehr dieser bisher ungehobenen Schätze aufzufinden, das war dem Autor eines im vorigen Jahre zu Lissabon in französischer Sprache erschienenen Werkes vorbehalten, welches als Kuriosum den Kunstfreunden signalisirt werden mag. Das Kloster „Nossa Senhora de Refojos do Lima“ in Portugal ist nach der Versicherung des Herrn *Thomaz Mendes Norton* so glücklich, von Bramante, dem „Onkel Raffaels“, erbaut zu sein und mehrere grosse Gemälde, eine Madonna mit dem heil. Antonius, ein Abendmahl, eine Anzahl von Wanddekorationen in Majolika, endlich auch eine Statue des heil. Theotonio von der Hand des göttlichen Urbinaten zu besitzen. Näheres darüber ist nachzulesen in dem reich mit Lichtdrucken ausgestatteten Quartanten des genannten Verfassers, ins Französische übersetzt von *L. C. Capderille.* Abgesehen von der umständlichen Beweisführung, die natürlich ein Kartenhaus von lauter Unglaublichkeiten ist, enthält der Band am Schluss eine französische Übersetzung der Schrift des Francisco de Hollanda (Dialogo de tirar pelo natural) von dem Maler Roquemont.

* „*Der Cicerone in den Kunstsammlungen Europas*“ betitelt sich ein neues Unternehmen des rührigen G. Hirthschen Kunstverlags in München und Leipzig, welches die Beachtung aller Kunstfreunde verdient. Der erste, voriges Jahr erschienene Band enthielt einen Führer durch die kgl. ältere Pinakothek zu München; es sind davon in rascher Folge bereits vier Auflagen erschienen. Der zweite, kürzlich ausgegebene Band enthält den Cicerone für die königl. Gemäldegalerie in Berlin. Beide sind von *Richard Muther* verfasst und von dem Verleger, *Georg Hirth*, mit einer allgemeinen Einleitung versehen, welche als eine Art kurzgefasster Propaedeutik des Kunstverständnisses aufzufassen ist. Die ganze Anlage dieser kleinen Kunstbücher ist eine ebenso praktische wie originelle. Sie schliessen sich an die grossen Museen Europas an, aber sie geben keine herkömmlichen Verzeichnisse derselben, sondern führen den Leser auf kunstgeschichtlichem Wege in das Studium der Sammlungen ein. Der oft verwirrende Eindruck, welchen die „Fülle der Gesichte“ auf unsere Kunstpilger zu machen pflegt, wird hierdurch ferngehalten und die Mannigfaltigkeit der Schulen und Meister in einen lebensvollen Zusammenhang, zu klarer Übersicht gebracht. Die Einleitungen erörtern gewisse Grundfragen des Kunstinteresses, den Stilbegriff, die verschiedenen Auffassungen und Malweisen der Meister, führen den Anfänger ein in die Vorhallen des kunstgeschichtlichen Verständnisses, in Kritik und Kennerschaft. Nimmt man dazu noch die Menge der zierlichen Autotypien, welche den Text zieren, so dass sich der Leser dadurch das Erinnerungsbild, das er von dem Originale mitnimmt, leicht auffrischen und vervollständigen kann, so hat man den reichen Inhalt beisammen, der in diesen gefälligen Bändchen zusammengedrängt ist. Hoffentlich werden die Fortsetzungen, welche Dresden, Wien, Paris, London und die grossen Galerien Italiens, dann die Niederlande, Madrid und Petersburg zu behandeln haben, nicht lange auf sich warten lassen. Dem wachsenden Kunstbedürfnis des gebildeten Reisepublikums wäre damit sehr gedient.

* „*Aus dem modernen Italien*“ betitelt sich eine Sammlung von Studien, Skizzen und Briefen, welche Dr. *Sigmund Münz*, der Übersetzer von Minghetti's „Raffael“, kürzlich (bei Rütten & Loening in Frankfurt a. M.) hat erscheinen lassen. Der Inhalt dieser lebensvoll und frisch geschriebenen Schilderungen und Erinnerungen ist vorwiegend politischer Natur: die Führer auf staatlichem und kirchlichem Gebiet, Männer wie Cavour, Depretis, Crispi, Leo XIII., stehen dem Interesse des Autors offenbar am nächsten; er ist ihnen als scharfer Beobachter nachgegangen und sein Herz schlägt warm für den Aufschwung des italienischen Volkes, aus dessen Leben und Wesen er zahlreiche farbige, charakteristische Züge dem Buche einverleibt hat. Aber da in diesem gottgeliebten Lande alles Gegenwärtige Geschichte, alles Lebendige Denkmal wird, führt die Betrachtung des Modernen den Autor auch auf Schritt und Tritt zur Kunst und ihren ewigen Schöpfungen hinüber. Er erweist sich auch für sie als eine fein organisirte, empfängliche Natur. Blätter, wie die aus Assisi, aus Perugia und manche andere, wird der Kunst- wie der Geschichtsfreund mit Genuss lesen.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries.*



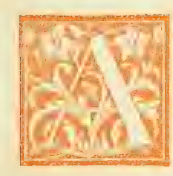
BILDNIS DER FRAU M.



Vignette von CARL FRÖSCHL.

CARL FRÖSCHL.

MIT ABBILDUNGEN.



UF einer Fahrt nach Venedig war es, wo wir Freundschaft schlossen, die es mir eigentlich schwer macht, über Fröschl zu schreiben; aber das Urteil über seine Werke hat sich so allgemein, so unabhängig von aller Beeinflussung gebildet, dass selbst ein Freund sein Wirken und seine Arbeiten besprechen kann, ohne besorgt sein zu müssen, das Urteil werde durch Befangenheit von der strengen Wahrhaftigkeit abgelenkt werden; überdies muss über Fröschl ein Näherstehender schreiben, denn er ist eine so stille, in sich abgeschlossene Natur, dass nur die Intimsten den vollen Reichtum seines Gemütes und die Eigenart seines Geistes zu würdigen im stande sind.

Fröschl spricht sehr wenig; wenn er aber den Stift in die Hand nimmt, so wird der stille Mann witzig, fein spöttisch und satirisch, seine Briefe sind launig und so gewandt stilisirt, dass man in ihm einen geistreichen Plauderer vermuten möchte. In intimen Kreisen zeichnet er sich überdies durch schauspielerisches Talent und witzige Gedichte aus. Sein Gemüt ist tief, sein Empfinden ein ungemein starkes, in Freud und Leid, als wirkte es um so stärker, je unmöglicher es ihm ist, zum Ausdruck zu kommen. Als seine arme Mutter starb, war die ganze Familie, deren Glück durch lange Jahre ungetrübt war, tief erschüttert; Fröschl sprach kein Wort, nach dem Leichenbegängnis aber brachte ihn ein heftiges Nervenfieber selbst an den Rand des Grabes. Schweigend sich zu freuen und an anderer Freude teilzunehmen, schweigend zu leiden und allenfalls aus Trauer schweigend zu sterben, das ist so die Art Fröschls.

Sehr bezeichnend für Fröschl ist seine innige Anhänglichkeit an seine Vaterstadt und das Vaterhaus; er hat glänzende Anträge abgelehnt, um nicht fortreisen und in fremdem Haus auch nur einige Tage leben zu müssen. Selbst zu jener ersten italienischen Reise hätte ich ihn nie bestimmen können, wenn ich nicht an seiner grossäugigen, stattlichen Schwester eine Bundesgenossin gefunden hätte, die ihn dazu bewog, nach Venedig zu ziehen. Die späteren italienischen Reisen machte Fröschl in Begleitung seines Vaters und seiner Geschwister; der Münchener Aufenthalt wurde stets als bittere Notwendigkeit empfunden und so bald wie möglich aufgegeben. Es ist ein echtes Wiener Kind, das sich nur im Bannkreis der schönen Kaiserstadt wohl fühlt. Auch die Sommermonate verlebt Fröschl seit seiner Kindheit im Wiener Wald, in dem lieblichen Weidling bei Klosterneuburg, das von der verstorbenen Aglaja von Enderes so intim und schön geschildert worden ist. Einige ihrer schönsten Arbeiten sind in der gastfreundlichen Villa Fröschl geschrieben.

Zur Charakteristik Fröschls würde ein wichtiges

Merkmal fehlen, wenn sein feiner Sinn für Musik nicht erwähnt würde. Im Fröschlschen Hause wurde einst viel Musik gemacht, als seine jüngste Schwester noch lebte, die eine hochbegabte Sängerin und Pianistin war; der Sänger Kraus, Professor Gänsbacher, Musikdirektor Scholz aus Dresden verkehrten viel im Hause und Julius Zellner zählt zu den intimen Freunden der Familie.

Ein hervorstechender Charakterzug Fröschls, der in allen seinen Werken zum Ausdrucke kommt, ist seine grosse und innige Liebe zu Kindern. Die Kinder seiner Schwestern sind seine Lieblinge; in vielen Illustrationen verewigte er ihr Leben und Treiben, sie waren die Modelle zu den ersten Pastellporträts, mit denen er so erfolgreich debütirte. Viele seiner Zeichnungen bleiben für den engen Familienkreis bestimmt; eine dieser seiner schönsten Zeichnungen schmückt eine bibliographische, gewiss seltene Dichtung. In der Fröschlschen Familie verkehrt ein Hausfreund seit vierzig Jahren; er gehört wie ein altes Hausmöbel zur Familie, die ohne ihn nicht vollständig scheint. Dieser versifizirte ein hübsches Märchen und Fröschl zeichnete als Titelblatt den alten Herrn, dem die reizende Nichte Fröschls Hilda auf den Knieen sitzt, seiner Erzählung lauschend. Das Buch samt Illustration wurde nur in fünfzehn Exemplaren gedruckt. Die Illustrationen eines „Hilda-Liedes" und viele köstliche Zeichnungen in Skizzenbüchern und auf losen Blättern werden kaum jemals über den engeren Kreis der Familie hinausdringen; aber von dem ganzen Familien- und Kinderleben im Fröschlschen Hause ist ein heller Strahl auch in die weite Welt gedrungen, es ist das Titelbild zu der Monatsschrift „Vom Fels zum Meer" und das schöne Bilderbuch: „Goldene Zeiten", zu dem die hübschen Verse von dem oben genannten Hausfreunde herrühren.



Selbstporträt Carl Fröschls

Ich möchte mit diesen Zeilen ein geschriebenes Porträt Fröschls liefern; soll dasselbe gut und charakteristisch sein, so muss ich auch seiner grossen Bescheidenheit Erwähnung thun; er drängt sich nirgends vor, im Gegenteil, wo es geht und nicht angeht, zieht er sich zurück. In Künstlerkreisen hat Fröschl trotzdem viele Freunde, man wählte ihn zum Obmann des Aquarellistenklubs; er fehlt selten in einer Jury oder Ausstellungskommission. Wo ihm solch ein künstlerisches Richteramt zu teil wird, da übt er es mit einer ganz merkwürdigen und scheinbar unerklärlichen Rücksichtslosigkeit. Sanft und bescheiden, still und in sich gekehrt, ist Fröschl dabei doch ein fester Charakter, der seine Überzeugung, wo es geboten ist, mit voller Kraft durch die That zur Geltung zu bringen weiss; dazu hat Fröschl einen sehr hoch gegriffenen Massstab für sein Urteil, den er auch an seine eigenen Arbeiten und seine persönlichen Qualitäten anlegt. Von der jedem Künstler anhaftenden Einseitigkeit hat Fröschl nicht über das notwendigste Mass an sich.

Bei der in sich gekehrten Natur Fröschls ist es kaum zu begreifen, wie er heiratete. Und wir,

die wir dabei waren, begreifen es noch heute nicht, wie es zugegangen!

Im Jahre 1877 wanderte Fröschl wieder einmal nach München; er war durch seine italienischen Reisen eigentlich so disorientirt, dass er einer kräftigen Nachkur bedurfte. Wir verkehrten zu jener Zeit viel im Hause Fritz August Kaulbachs. Eines Tages sah ich bei Kaulbach einen herrlichen Frauenkopf auf der Staffelei und machte die Bemerkung, dass es wohl kaum ein so schönes Modell in München gäbe. Kaulbach lächelte und sagte: „Gewiss — das ist meine Schwägerin.“ — Ich brannte vor Begierde, dieselbe zu sehen und erzählte Fröschl davon. Er bemerkte kurz: „Die kenne ich schon lange“. — „Na, wie du das zusammenbringst, davon nichts zu sagen, dich nicht in dieses Mädel zu verlieben, das begreif' ich nicht.“ — „Wer sagt dir, dass ich nicht verliebt bin?“ — „Ja, warum heiratest du sie denn nicht?“ — „Das geht nicht.“ Ich wusste, warum es nicht geht; er hätte die Liebeserklärung und den Heiratsantrag nie über die Lippen gebracht! Ich erzählte die köstliche Geschichte Kaulbach und dieser natürlich seiner Schwägerin, welche gestand, die gleichen Gefühle zu hegen; nun war die Sache gemacht; als wir bei nächster Gelegenheit, es war in der Galerie Schack, Fröschl und die schöne Johanna allein liessen, da stand er lange stumm vor ihr und sie war in Verlegenheit, — da machte er der Sache plötzlich ein Ende, nahm sie beim Kopf und küsste sie; das war alles. Bei der Schwiegermutter warb er mit denselben „Worten“ um die Hand seiner Braut und wir sagten lachend beim Champagner alles übrige.

Fröschl bezog mit seiner anmutigen Frau Wohnung und Atelier im Kaulbachschen Hause, wo er zwei Jahre blieb. Seine Liebeserklärung sprach er nachträglich in der ihm eigenen Art aus; er malte das Porträt seiner Frau mit einer innigen Empfindung, die so viel sagte, wie ein schönes Gedicht. Das Bild war in Wien 1879 ausgestellt und wurde damals in dieser Zeitschrift (Bd. XIV, S. 32) in einer Radirung Wörnle's unter dem Titel: „Das Burgfräulein“ veröffentlicht.

Fröschl konnte das rauhe Klima Münchens nicht vertragen, es war auch Heimweh nach seiner Vaterstadt dabei, kurz, er erkrankte recht ernstlich und musste nach der Riviera, um Erholung zu suchen. Zwei Winter brachte er in Nervi zu und kehrte dann geheilt zurück, aber nicht mehr nach München, sondern nach Wien, wo er sich häuslich niederliess und sich ein recht behagliches Heim einrichtete.

Der letzte Münchener Aufenthalt war für Fröschls Zukunft von entscheidender Bedeutung; der intime Verkehr mit Fritz August Kaulbach und mit dem gewählten Künstlerkreise, der in seinem Hause zusammenkam, gab Fröschl den lange gesuchten Halt und eine klare Richtung, die derselbe auch fest hielt und auf der er es zur Selbständigkeit und zu hervorragender Bedeutung brachte.

Ich möchte behaupten, dass Fröschls langes Herumtasten und späte Reife eigentlich daher rührt, dass er von seinem ursprünglichen Wege abgelenkt wurde. Ihm, einem Schüler der streng zeichnerischen Schule der Wiener Akademie, die er, noch ein Knabe, zu frequentiren begann, war die Münchener Richtung der Diez-Schule durchaus nicht kongenial. In Rom wäre es unter günstigen Umständen vielleicht Fröschl möglich gewesen, den rechten Weg schon früher zu finden; aber in der ewigen Stadt war damals mit ihm nichts zu machen. Ein Diez-Schüler in Rom ist so gut wie verloren. Mit Raffael und Michelangelo ist für ihn nichts anzufangen und mit den lebenden Malern noch weniger. Damals stand die ganze römische Künstlerschaft unter der Herrschaft des eigenartigen brillanten Fortuny, der so ziemlich alles auf den Kopf stellte, was in München für heilige Wahrheit galt. Siemiradzki malte damals seine „Fackeln Nero's;“ dies war für einen echten Diez-Schüler eine noch unverständlichere Richtung. Es vergingen auch wirklich die beiden römischen Winter ohne eine bedeutendere Leistung. „Spielende Kinder“, römische Gassenjungen darstellend, war ein recht hübsches Bildchen, aber als Resultat eines zweimaligen römischen Aufenthaltes eigentlich recht wenig bedeutsam. Der Circolo internazionale und das „Privatakt“-Unternehmen Chigi's bot Fröschl Gelegenheit, einige Aquarell- und Aktstudien zu machen, und da erinnere ich mich eines Abends, an welchem Fröschl eine Aktstudie bei Chigi so schön zeichnete, dass die Anwesenden sich in der Zwischenpause um ihn versammelten und ein Gemurmel der Bewunderung durch ihre Reihen ging.

Fröschl traf zu jener Zeit mit dem kunstsinnigen Bischof von Djakovar in Rom häufig zusammen. Der Kirchenfürst verkehrte täglich mit der Familie Fröschl und suchte den Künstler für die kirchliche Kunst zu begeistern, was ihm aber nicht gelang; erst mit der „Madonna“ hat Fröschl einen Schritt auf diesem Gebiete gewagt; es ist in dem Bilde zwar alles das enthalten, was wir im Herzen in die Kirche tragen, aber von dem, was wir in der Kirche suchen und finden — nichts.



Schularbeiten Zeichnung von CARL FRÖSCHL.

Fröschls Charakter zu schildern ist eine sehr dankenswerte Aufgabe; sein Leben zu beschreiben aber eigentlich schwer, denn es fliesst so ruhig und ungetrübt dahin, wie das aller glücklichen Menschen.

Da wir schon gelegentlich der Veröffentlichung des ersten bedeutenden Porträts Fröschls einige biographische Daten mitgeteilt haben, wollen wir hier nur das Notwendigste kurz zusammenstellen.

Als Sohn eines wohlhabenden Wiener Bürgers am 23. August 1848 geboren, hatte er niemals mit Sorgen zu kämpfen; seinen liebevollen, verständigen Eltern hatte er es zu danken, dass ihm der Weg zur Kunst von frühester Kindheit an geebnet war. Als Knabe zeichnete er bei Taubinger, kam 1865 an die Wiener Akademie, wo er bis 1870 weilte, um dann nach München überzusiedeln. Bis zum Jahre 1873 arbeitete er in der Diez-Schule, war bis 1875 in Italien, dann wieder von 1875 bis 1882 in München, wo er 1878 heiratete. Im Jahre 1882 und 1883 brachte er den Winter in Nervi zu, seit 1884 lebt er in Wien

Eine sonderbare Fügung des Schicksals will es, dass des so kinderfreundlichen Malers glückliche Ehe kinderlos blieb. Da er auch zur Winterszeit im eigenen Heim Kinder nicht vermissen wollte, nahm er heuer ein hübsches, blondes, armes Waisenkind als Pflegling an, was in einem so glatten Lebenslauf immerhin ein Ereignis ist.

Kind" und zwar in den amerikanischen illustrirten Blättern ebenso wie in den europäischen mit und ohne Angabe des Namens. Fröschl liess alles lächelnd geschehen, ohne sich um seine Autorrechte jemals zu kümmern.

Ausser diesen Bildern entstanden bis zum Jahre 1878 nur wenige andere, unter denen „Mädchen mit



Mutterglück. Zeichnung von CARL FRÖSCHL

Einer Besprechung der Fröschlschen Bilder muss vorausgeschickt werden, dass vor seinem letzten Münchener Aufenthalte nur Weniges entstand, aber dass mit diesen Werken Fröschl schon die Grundlage zu seinem Rufe legte.

Der „Häusliche Zwist" und das „Schreiende Kind" sind sehr populär geworden und in unzähligen Exemplaren vervielfältigt. Wie die Drehorgel für den Musiker ein Zeichen der Popularität ist, so das Kleingewerbe für den Maler; in Thon, auf Leder, Papeterien und Holz prangte Fröschls „Schreiendes

jungen Hunden spielend", „Dame mit Papagei" und einige Illustrationen zu nennen sind.

Das Jahr 1878 ist ein Wendepunkt in Fröschls künstlerischer Thätigkeit. Seit damals entstanden: „Frühling" (Eigentum des Prof. Urbantschitsch), „In der Hängematte" (veröffentlicht von Hanfstängl), „Siesta" (in Heliogravüre veröffentlicht von Schuster), „Goldene Zeiten", ein Bilderbuch 1882 bei Ströfer erschienen, „Heini von Steyer", 1883 im Verlag von Ackermann erschienen, „In der Klemme" und „Hasenfüsse", Pastellbilder, 1884 auf der Berliner Ausstellung



Kleine Amazone Zeichnung von CARL FROSCHL

verkauft. Im selben Jahre beteiligte sich Fröschl an einer Konkurrenz, welche die Berliner Modewelt für ein Titelblatt ausschrieb; er gewann den Preis, aber sonderbarerweise wurde die schöne Zeichnung nicht für die Titelvignette verwendet.

Durch Kaulbachs und Lenbachs Versuche in der Pastellmalerei angeregt, zeichnete Fröschl einige seiner kleinen Neffen und Nichten in Pastell und stellte diese Porträts aus. Auf Grund des Erfolges, den diese Bildnisse hatten, kam die anmutige Fürstin Thurn und Taxis in Fröschls Atelier und liess sich porträtiren. Durch dieses Porträt wurden die höchsten Kreise auf Fröschl aufmerksam.

Im Jahre 1885 erlitt der Herzog von Sabran einen schweren Verlust; sein Sohn, ein schöner fünfjähriger Knabe starb. Fröschl wurde ans Totenbett gerufen, um das sterbende Kind zu sehen und zu zeichnen. Der schwere Jammer, dessen Zeuge der tieffühlende Künstler war, ergriff ihn so sehr, dass er selbst erkrankte.

Fröschl malte den kleinen Herzog am Arm seiner Mutter, die ihn mit inniger Liebe ans Herz drückt, es war dies der erste Keim zu seinem Madonnenbilde. Der Herzog war entzückt, liess das Bild noch einmal malen und sich selbst porträtiren. Bald darauf berief ihn Se. Kaiserliche Hoheit der kunstsinnige Erzherzog Karl Ludwig zu sich in die Villa Wartholz und liess sich, seine erlauchte Gemahlin und die Prinzen porträtiren. Nun folgten in rascher Folge die Porträts der Erzherzogin Elisabeth, des Kronprinzen, der Kronprinzessin, der vier Töchter des Erzherzogs Friedrich in Pressburg, der Erzherzogin Maria Theresia von Toskana, des Erzherzogs Ferdinand, des Fürsten Auersperg und der beiden Prinzessinnen, der Prinzessin Willy Auersperg, des Fürsten Windischgrätz, der Prinzessin Cantacuzene (ausgezeichnet mit der goldenen Karl-Ludwigs-Medaille), der Fürstin Schönburg, der Gräfin Roman Potocka, Gräfin Sylva Tarouka, der Komtessen Schönborn - Hohenlohe und Schönborn - Schwarzenberg, zweier Kinder des Grafen Rudolf Czernin, der Komtesse Larisch, Gräfin Geraldine Palffy, Gräfin Lamberg, Gräfin Weissenwolf, Baronin und Baronesse Stummer, Baronin Deresényi, der drei Töchter der Baronin Hohenbruck, der Kinder des Baron Rothschild, der Frau Gomperz-Bettelheim, Fräulein Marbach, des Herrn und der Frau Frank, Frau Marx, Frau Tilgner, der Frau und des Sohnes Miethke's und einer Tochter des Malers Darnaut und andere.

Neben dieser Thätigkeit fand Fröschl auch Zeit, Illustrationen zu zeichnen, von denen er einige für das vom Kronprinzen herausgegebene Werk lieferte.

Anfangs waren Fröschls Pastellporträts ganz im Fahrwasser der Kaulbachschen und Lenbachschen Porträts; allmählich arbeitete er sich aber zu voller Selbständigkeit heraus; seine Bilder bewahren die volle Frische einer Skizze, sind aber durchgebildet wie Miniaturen; die Behandlung wählt Fröschl sehr verständnisvoll immer so, dass dieselbe dem Typus, der dargestellt werden soll, angepasst ist flott und rauh, in energischen Strichen sind die Männerporträts gezeichnet, durchgeistigt und edel die Frauenbildnisse, fein und zart die prächtigen Kinderporträts durchgebildet. Nie ist die Farbe konventionell; wie Fröschl die Ähnlichkeit der Züge trefflich erfasst und wiedergiebt, so die charakteristische Farbe jedes Individuums: ein Vorzug, dessen sich die besten Porträtisten selten rühmen können. Auffallend im Katalog der Fröschlschen Porträts ist die grosse Zahl der Frauenbildnisse; die vornehmen Bräute lieben es, zur Erinnerung an die Mädchenherrlichkeit sich vor der Hochzeit bei Fröschl porträtiren zu lassen, denn er ist ein Frauenlob mit dem Stift, er weiss das Liebe und Schöne in jedem Mädchenangesicht wiederzugeben.

Durch die so vielseitigen Anforderungen als Porträtmaler in Anspruch genommen, kommt er selten mehr dazu, ein anderes Bild zu malen; um so mehr überrascht war man, als Fröschl auf der Wiener Jubiläumsausstellung mit einer „Madonna“ auftrat, die grossen Beifall erntete und durch die silberne Medaille ausgezeichnet wurde. Fröschl findet bei seinen Schilderungen des Kinderlebens die mannigfaltigsten Töne und Ausdrucksweisen, aber zu so tiefgefühlten und mächtigen Tönen, wie in der „Madonna“, hat er sich früher nie aufgeschwungen. Es ist das hohe Lied der Mutterliebe, welches Fröschl so sehr erhob, dass man in dem Bilde kaum mehr den heiteren Genremaler erkennt.

ISIDOR KRSNJAVI.

BILDER AUS SALZBURG.

MIT ILLUSTRATIONEN.

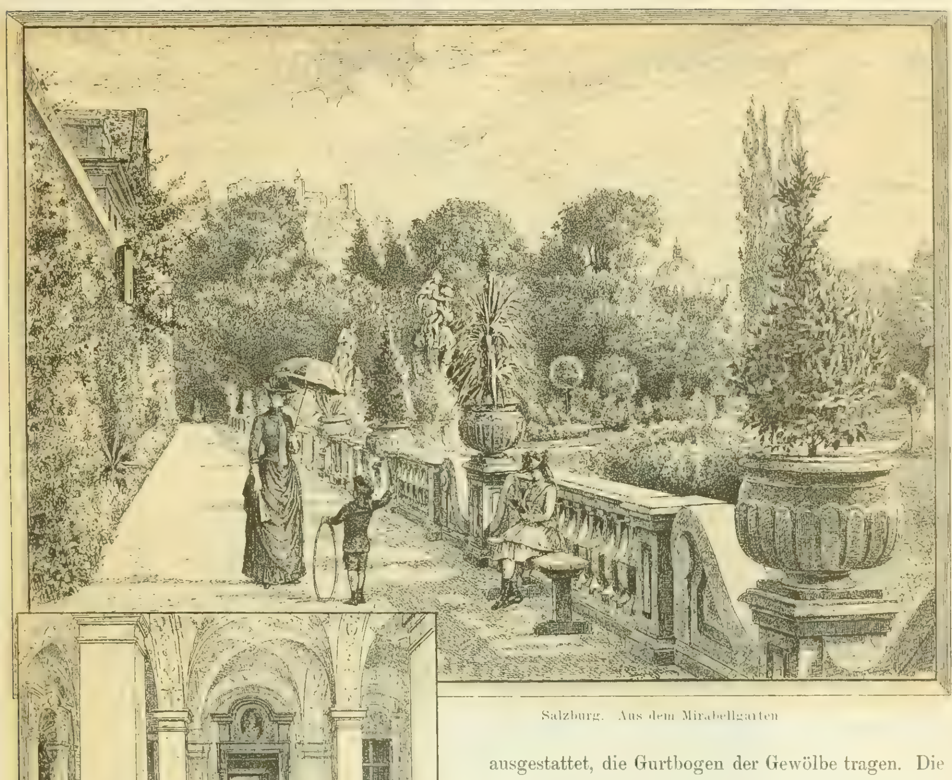
(Schluss.)


ARCUS SITTICUS suchte jede Erinnerung an seinen Vorgänger zu verwischen und kümmerte sich auch nicht um den begonnenen Dombau, der in den Wirren der letzten Zeit liegen geblieben war. Sitticus wird von den Chronisten als sehr „fromm und andächtig“ geschildert, hatte aber bei seinem Regierungsantritte denn doch nichts Eiligeres zu thun, als sich das Lustschloss Hellbrunn mit seinen Wasserkünsten zu bauen.

Endlich aber musste der Dombau wieder aufgenommen werden, aber nicht nach Wolf Dietrichs Ideen mit *Scamozzi's* Grundriss, sondern nach dem in viel bescheideneren Dimensionen gehaltenen Plane des *Santino Solari.* Solari war zu Verna unweit des Luganersees geboren und stand im dreissigsten Lebensjahre, als er zum Bau des Domes berufen wurde. Sein Entwurf zeigt wohl mit dem Prospekt Scamozzi's einige Ähnlichkeit, ist jedoch durchweg eine selbständige Arbeit. Solari war aus guter Schule, jedoch mehr praktisch tüchtig, als dass er sich mit der Genialität eines Scamozzi hätte messen können. Der Bau wurde unter Sitticus und Paris Lodron vierzehn Jahre hindurch rüstig fortgeführt und der Hauptsache nach vollendet. Am Rupertustage 1628 wurde unter ausserordentlichem Gepränge die Weihe vollzogen. Der päpstliche Kapellmeister von St. Peter zu Rom, Orazio Benevoli, hatte zu dieser Feier eigens eine Messe komponirt, deren Originalpartitur sich noch im Besitze des städtischen Museums befindet.

Salzburg. Kolossalgruppe aus dem Mirabellgarten.

Scamozzi's Zeichnungen waren verschollen; erst in jüngster Zeit ist es gelungen, den Originalgrundriss des Venezianer Meisters wieder zu entdecken und sein Verhältnis zu Solari's Plan festzustellen. Derselbe ist im Besitze des Herrn Lorenz Urbani in Venedig, welcher auch Kopien des Durchschnittes und Aufrisses bewahrt. Scamozzi's Grundriss ist eine grossartige, bis ins kleinste Detail tief durchdachte Komposition, bei der ohne Frage der Geist Bramante's Pate gestanden hat. Vergleichen wir das Werk mit dem St. Petersdom, so finden wir alle Hauptdispositionen wieder; auch die Einschaltung des Viereckes in die Kreuzung der Schiffe ist ähnlich durchgeführt, nur sind bei Scamozzi Apsis und Kreuzarme halbrund abgeschlossen und das Langhaus im Verhältnis länger. In der Durchschneidung des dreischiffigen Lang- und Querhauses erhebt sich, von Pendentifs getragen, die gewaltige Kuppel. Fast in gleichen Dimensionen, wie bei St. Peter, legt sich an der Südseite vor die Eingänge eine grossartige Vorhalle. In konstruktiver Beziehung hätte Scamozzi's Dom die Peterskirche noch übertroffen, denn sowohl die lichten Räume als



Salzburg. Aus dem Mirabellgarten

Vestibul im Mirabellschloss

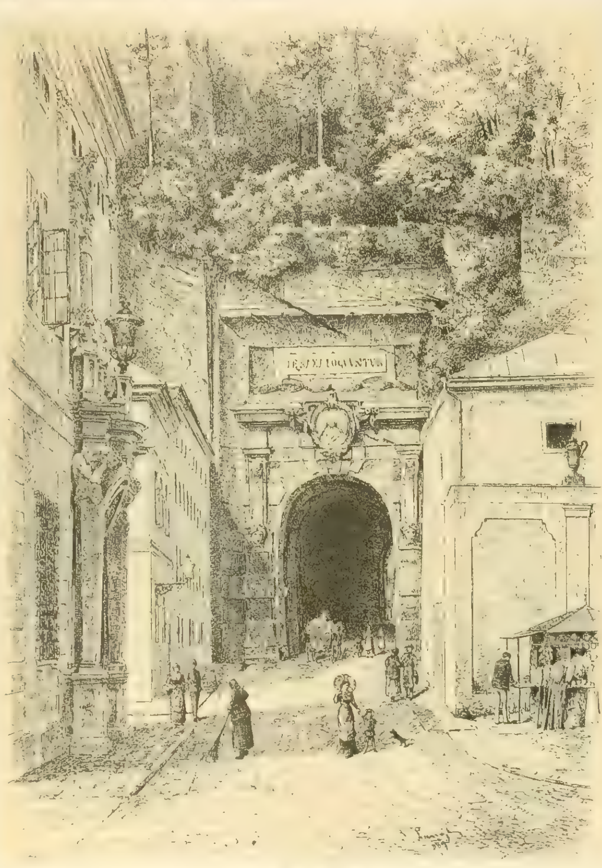
auch die Mauer- und Pfeilermassen sind mit seltener Kühnheit angelegt. Das Ganze macht den Eindruck des Grossen und Reichen, verbunden mit streng logischer und mathematischer Folgerichtigkeit.

Weit schlichter und in den Dimensionen um mehr als ein Dritteil kleiner ist Solari's Plan. Der Meister liess, obschon auch ihm der St. Petersdom vorschwebte, vor allem die Vierung um den Kuppelbau fort und fügte zum dreischiffigen Langhaus ein einschiffiges Querhaus; ferner wurde die Vorhalle in eine Arkadenhalle verwandelt, an welche sich beiderseits die Türme anlegen. Die architektonische Entwicklung des Inneren gründet sich auf die gekuppelten Pilaster, die, in römischer Ordnung reich ausgestattet, die Gurtbogen der Gewölbe tragen. Die Tonnenfelder der Wölbungen sind mit reichster Stuckarbeit ausgefüllt; alle schwebenden Massen sind mit organisch entwickelter plastischer Ornamentik überkleidet. Die Dekoration ist reich, aber nirgends aufdringlich. Das Auge durchmisst den weiten luftigen Raum mit dem Gefühle hoher Befriedigung. Die Klarheit und das Ebenmass der Verhältnisse geben der Erscheinung die ruhige Grösse und Majestät eines wahren Gotteshauses. Es findet sich kein Prunk von Gold und Silber, kein Schimmer von bunten Farben; hier wirken lediglich die Formen, die durch die zarte Beleuchtung eine wohlthuende Vergeistigung erfahren.

Im Stil steht der Salzburger Dom schon hart an der Neige der Renaissance. Namentlich kokettirt die Stuckornamentik der Querschiffe und des Chores schon stark mit dem Barock. Im ganzen aber ergeht sich das Stucco, dieses erst in der Renaissance geschaffene Ziermaterial, in diesem Dom in Bezug auf technische Vollendung in wahren Meisterleistungen.

Eigentümliche Gegensätze begegnen sich im Äusseren des Bauwerkes. Die Fassade, aus warmtönigem Marmor, ist gross und reich gegliedert und verbindet in glücklicher Weise das Vornehme und zugleich Lebensvolle des Stiles mit dem ernsten Charakter der Kirche; dagegen sind die beiden Lang- und Chorseiten ohne jede architektonische Entwicklung in grobem Sandstein hergestellt und nur von nüchtern umkleideten rechteckigen Fenstern unterbrochen. Es liegt etwas Trotziges, Festungsartiges in diesen grauen Quaderflächen, in denen jedoch die Grunddispositionen des Baues markant zum Ausdrucke gelangen.

Ruhte während des Dombaues, der in der denkbar ungünstigsten Zeit, während der des dreissigjährigen Krieges, durch Paris Lodron seiner Vollendung zugeführt wurde, so ziemlich die übrige kirchliche Bauthätigkeit, so kam zu Ende des 17. Jahrhunderts ein geradezu stürmischer Baueifer über die Stadt und auch über das Land Salzburg.

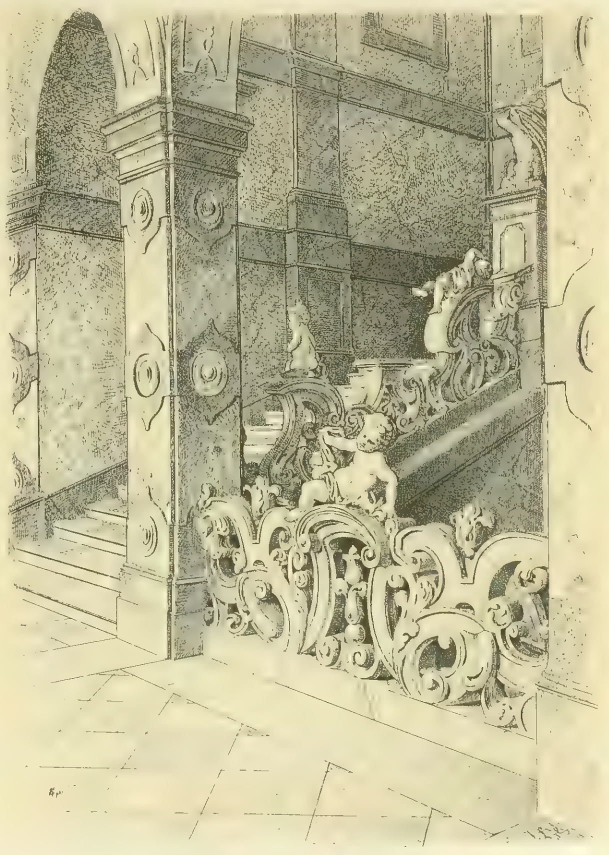


Salzburg Sigmundsthor

Doch zuvor noch einige Worte über Lodron. Er wird in den Chroniken mit Recht der Vater seines Volkes genannt, und die schwere Zeit, in die seine Regentschaft fiel, gab ihm reichlichst Gelegenheit, ein solcher für sein bedrängtes Land zu sein. Deutschland blutete unter den Wunden des unheilvollen Krieges, und wiederholt schlug dessen Brandung bis an das Salzburger Gebiet. Lodron wusste jedoch durch vortreffliche Massregeln kluger Politik das Unheil von der Stadt fern zu halten; ja seine Residenz wurde zu einer waren Helfenburg, einer Freistätte für Hunderte von Flüchtlingen aus Bayern, Schwaben und Franken, welche durch die einfallenden Schweden aus ihrer Heimat verscheucht waren. Lodron war der eigentliche Befestiger von Salzburg und noch heute findet der Lustwandelnde an den Thorbogen des Mönchsberges, der Festung, am Kapuzinerberg, überall, wo zwischen heiterem Grün die ernsten Reste von Bastionen und Türmen hervorblicken, auf Marmortafeln den Namen des Erbauers: Paris Lodron.

Wir wenden uns zu der oben angedeuteten glanzvollen Bauepoche unter dem Erbischof Johann Ernst Thun (1687—1709) und dem allmählichen Ausklingen des Barockstiles unter seinen Nachfolgern. In dem mit Kirchen reichlichst versehenen Salzburg entstehen in kurzer Frist nicht weniger als sechs neue Gotteshäuser, darunter die Erhardspfarrkirche im Nonnthal, die Universitäts- oder Kollegienkirche, die Priesterhauskirche, die Ursuliner Klosterkirche und die Johannisspitalkirche. Sie gehören ganz dem Barockstil an, und mag man auch über den Kunstwert des einen oder des anderen Baues rechten, mit ihren hochaufragenden Kuppeln und

ihren Türmen sind sie dem Stadtbilde malerische Zierden. Es sind durchweg Centralbauten mit starker Höhenentwicklung. Als ihr Urheber wird *Fischer von Erlach* genannt, dessen Hauptwerk in Salzburg, die „Kollegienkirche", im Auftrage des Erzbischofs Johann Ernst von 1696—1707 ausgeführt wurde. Die Kirche dürfte die grösste Anlage dieser Art auf deutschem Boden sein; sie ragt als oblonger Centralbau, im Äusseren vielfach gegliedert, in gewaltiger Masse aus der Stadt hervor und verleugnet in ihrer schön gezeichneten Kuppel nicht den Baumeister der Wiener Carlskirche, wenngleich sie in der einheitlich künstlerischen Durchbildung diesem Werke nachsteht. Überraschend ist die starke Höhenentwicklung, welche zu den Breitendimensionen in keinem Verhältnisse steht. Die Fassade, ein Prachtstück des Barockstiles, baut sich mit ausgebogenem Portale in drei Geschossen auf; zwei viereckige Türmchen mit eigentümlich zopfigem Abschluss flankiren den immerhin mächtig wirkenden Giebelbau, in dessen Schmuck der römische Pilaster die Hauptrolle spielt. Das Innere ist von feierlichem Eindruck, wozu die ganz ausserordentliche Höhe das Ihre beiträgt. Auch hier bewirken die Pilaster die dekorative Gliederung, welche im ganzen edel und harmonisch durchgeführt ist. Nur ist alles kahl und schmucklos; die mächtigen Wände und Gewölbeflächen rufen nach Farbe, nach Bildern! Diese Unfertigkeit des Gebäudes steht mit den gewaltigen Dimensionen, in welchen es der hochsinnige Bauherr aufführen liess, in rätselhaftem Widerspruch.



Salzburg. Stiege im Mirabellschloss.

Ward dem Stadtbild, dem *äusseren* Salzburg, vornehmlich durch die Kirchenbauten sein architektonischer Schmuck verliehen, so erhielten durch eine Reihe prächtiger Profanbauten die öffentlichen Plätze und Strassen des *inneren* Salzburg ihr originelles und der Zeit entsprechendes Gepräge. Es zeigt sich darin mehr die intime, weltliche Seite der fürstlichen Bauherren, die sich in der Verschönerung ihrer Metropole gerne selbst öffentliche Denkmale setzten. Interessant ist bei all diesen Monumenten wieder die Erinnerung an den Süden, an Italien, woher die Bischofstadt nicht nur ihre baulichen Impulse, sondern grösstenteils auch ihre Künstler bezog. Freilich ist es durchweg das ausgesprochene Barocco, die berauschte Renaissance; die Formen taumeln daher im Jubel der ungezügelten Freiheit.

Ein prächtiges Dekorationsstück erhielt schon unter Erzbischof Max Gandolph der von den Palästen Wolf Dietrichs und dem Dom umrahmte Residenzplatz in dem *monumentalen Brunnen,* welchen der Italiener *Dario* um 1680 vollendete. Das aus Unters-

berger Marmor errichtete Werk ist originell gedacht, voll Leben und Frische. Deutschland dürfte kaum einen zweiten Brunnen von gleich malerischer Wirkung besitzen. Ein Salzburger „Silentiarius“ aus jener Zeit besingt das Werk in pompösen Versen und preist es als achtes Wunder der Welt. Und dass nicht allein dem Auge, sondern auch dem Ohr am Residenzplatz seine Überraschung widerfahre, kam Johann Ernst 1703 auf den Einfall, vom Hofuhrmacher *Sauter* für den Turm am „Neubau“ ein holländisches Glockenspiel anfertigen zu lassen, das seine Weisen auch heute noch dreimal des Tages ertönen lässt.

Das sprudelnde Wasser, welches die öffentlichen Plätze Roms in so hohem Grade verschönt, finden wir auch in Salzburg hierfür herbeigezogen. So treffen wir hinter dem Dom die 1732 unter dem Erzbischof Leopold von Pfaffinger erbaute „Kapitelschwemme“, welche als Vorbild der nachmals von N. Salvi zu Rom erbauten Fontana di Trevi gelten könnte: ein imposantes Architekturwerk, an welchem auch die figürlichen Beigaben (Neptun und Tritone) von trefflicher Wirkung sind. Der edlen Rossezucht wurde von den Salzburger Erzbischöfen von Wolf Dietrich an, der zu seinen Reisezügen oft 100 bis 150 Pferde beizog, stets eine besondere Pflege zugewendet. Neben den grossen, reich ausgestatteten Reitschulen bildeten die Schwemmen günstige Motive für architektonische Umrahmungen. So hatte auch Johann Ernst in der Nähe des Marstalles schon um 1695 einen solchen Bau hergestellt, welcher unter Leop. Ant. Harrach weiter verschönt wurde. Das geräumige Bassin ist mit einer marmornen, zierlich gehauenen Brüstung umgeben und in der Mitte desselben ragt ein Piedestal mit dem Marmorbilde eines Rossebändigers empor. Dahinter erhebt sich als architektonische Umrahmung eine Wand, welche durch Pilaster in Felder geteilt erscheint; dieselben sehen wohl heute etwas kahl und monoton aus, mochten aber mit ihren einstigen Malereien (Pferde verschiedener Rasse und in der Mitte „Der Sturz des Phaeton“) ein ungemein lebensvolles Bild gegeben haben.



Salzburg. Die Kapitelschwemme

Unmittelbar hinter der genannten Umfassungswand, und früher durch einen Thorbogen zugänglich, erhebt sich das gewaltige Steinportal des *Sigmunds-* oder *Neuthors*. In grossen Linien steigt die architektonische Umrahmung des 131 m langen Tunnels, welcher die äussere Landschaft mit der Stadt durch den Mönchsberg verbindet, empor. Es ist ein monumentales Werk im vollen Sinne des Wortes, welches in seiner imposanten malerischen Wirkung an den berühmten Tunnel des Agrippa am Posilippo bei Neapel erinnert. Es war für diese Zeit eine gewaltige technische Leistung. Die sinnvollen Worte „Te saxa loquuntur“ sind dem Andenken Graf Sigismunds von Schrattenbach, dem Erbauer gewidmet.

Johann von Hagenauer, der hochfürstliche Truchsess und Hofstatuar, hat die beiden Portale mit Skulpturen geschmückt; an der Stadtseite befindet sich das Medaillonporträt Sigismunds und gegen die Rittenburg die Statue des heil. Sigismund mit verschiedenen Trophäen. Den Bau führte der Ingenieur Major *v. Geyer* in zwei Jahren durch. Hand- und Pferderobote wurden aufgeboten und selbst die „Büsser“ (Arrestanten) zur Arbeit herangezogen.

In wenig Schritten haben wir vom Neuthor aus die Höhe von Buglreit erstiegen und lassen den Blick über die Flur nach den Bergen hin streifen. Im Vordergrunde erhebt sich aus buschigem Grün ein stattliches Gebäude, nicht so sehr durch seine Architektur glänzend, als vielmehr durch seine schönen Verhältnisse zur Landschaft und seine malerische Lage am spiegelnden Weiher. Es ist die „Leopoldskrone“, wie das Schloss von seinem Erbauer, dem Erzbischofe Leopold (1739) genannt wurde. Hübner, der Salzburger Chronist, schildert noch die fürstliche Pracht, mit welcher das Schloss seiner Zeit ausgestattet war, die kostbaren Möbel, die Malereien, die Marmor- und Stuckwerke und die Gemäldegalerie, die 1175 Bilder zählte, darunter die interessante Galerie von Malerporträts u. a. m. Alles dieses ist nach allen Windrichtungen zerstreut worden; nur das enkaustische Kabinet wird in Wien bewahrt, und in das Salzburger Museum retteten sich einige Gemälde.



Salzburg. Die Kollegienkirche.

Wir kehren nach der Stadt zurück, um noch dem geschichtlich und kunstgeschichtlich interessanten *Schloss Mirabell* einen kurzen Besuch abzustatten. Stainhauser, der geheime Archivdirektor Wolf Dietrichs, erzählt, dass der „hochwürdigste Fürst und Herr im Jahre 1606 am Gestade der Salzach ein schönes, gross, geviert, herrliches Gepeü wie ain Schlooss oder Vestung, mit ainen wohlgezierten, von Plech gedeckten, glanzeten Thurm und inwendig, auch aussen herumb, mit schönen Gärten von allerlei Kreutlwerch, Paumgewächs und Früchten geziert und versehen, pauen und aufrichten lassen, und solchen Plan Altenau genennt. In solchen schönen Gepeü hat der Erzbischof und die Seinigen sich oftmalen belustiget und vielmals, sowol morgens als abents die Malzeiten daselbst genossen und allerlei kurzweil darin getrieben.“ Das Schloss war für Salome Alt, die schöne Salzburgerin bestimmt, in welche sich Wolf schon als Domherr verliebt hatte, und mit der er bis zu seiner Flucht in offener Ehe lebte. Salome stammte aus einem alten adeligen Patriziergeschlechte Salzburgs, welches durch Jahrhunderte hindurch in der Stadt hohes Ansehen genoss. Wolf Dietrich „begnadigte“ Salome und deren Kinder mit den Adelsfreiheiten der erzstiftlichen Landsassen und erhob das neuerbaute Schloss im Burgfried zu einem Adelssitz. Sie führte fortan den Namen Salome von Altenau. Salome war nicht nur eine der schönsten Frauen ihrer Zeit, sondern besass auch die vortrefflichsten Geisteseigenschaften, mit denen sie nicht nur das Herz des Bischofs, sondern aller, die sie kannten, fesselte. Mit dem Sturze des Erzbischofs waren Salome's glückliche Stunden zu Ende. Auch sie wurde auf der Flucht gefangen, und musste ihre mitgenommenen Schätze ausfolgen. Man nahm ihr so ziemlich alles wieder, was sie von Wolf erhalten hatte, und ihre anderweitigen Liegenschaften musste sie, nach dem im geheimen Archiv zu Wien befindlichen Verzicht-

brief, dem Domkapitel zurückerstatten. Salome starb in Wels; aber kein Stein, kein Epitaph bezeichnet die Stelle, wo sie begraben liegt, so sehr sich auch die Forschung darum bemüht hat.

Wir sind wider Willen ins Romantische hineingeraten; doch wer würde nicht dazu verführt, in den schattigen Laubgängen des herrlichen Gartens, der heute noch das Gebäude umschliesst, der Vergangenheit zu gedenken? Der Bau Wolf Dietrichs ist durch die verschiedenen Umgestaltungen, welche die Erzbischöfe Paris Lodron, Guidobald und namentlich Ernst Thun und Harrach mit demselben vorgenommen haben, so ziemlich verschwunden und auch die Gartenanlage hat mannigfache Veränderungen erfahren. Mit dem letzten Brand im Jahre 1818 und der Restauration durch Kaiser Franz I. hat das Hauptgebäude ebenfalls manches aus seiner älteren Zeit eingebüsst. Schon Marcus Sitticus hatte, um dem Bau die Erinnerung an den Namen Alt zu nehmen, Altenau in Mirabella verwandelt. Der Garten, im französischen Geschmack angelegt, bietet mit seinem architektonischen und plastischen Schmuck, seinen Blumen- und Wiesenteppichen, den schönen Laubgängen und Terrassen eine Fülle lieblicher und malerischer Motive. Er wurde grösstenteils nach den Plänen des erzbischöflichen Garteninspektors *Ant. Dannreiter*, der sich auch als trefflicher Architekturzeichner in Ansichten von Salzburg verewigt hat, angelegt, und erhielt seine bildnerischen Zierden durch Joh. Ernst Thun und F. Ant. Harrach um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Balustraden mit den Blumenvasen im Parterre verraten übrigens den Erbauer der herrlichen Stiege des Palastes: *„Lucca de Hildebrandt.“*

Man wird mit diesen Gartenskulpturen, welche durchweg mythologische Scenen oder Einzeltypen der Götterwelt darstellen, nicht strenge ins Gericht gehen dürfen; sie sind im Detail oft recht barbarisch, aber in der Totalwirkung prächtige Dekorationsstücke. Die schöne Balusterumfriedung des Blumenparterres mit ihren geistvoll gedachten Vasen, die immer in neuen Motiven das Auge ergötzen, bilden gleichsam die Vorbereitung zu dem Werke *Hildebrandts*, der erwähnten Prachtstiege. Als Erzbischof Harrach den vollständigen Umbau des Schlosses vornahm, berief er hierzu den damals hochberühmten „Kayserlichen Ingenieur“, der eben sein vornehmstes Werk, das Belvedere zu Wien, der Vollendung entgegen führte. Hildebrandt war 1660 zu Genua geboren, stand also im sechzigsten Lebensjahre. Er und Fischer von Erlach waren zur Zeit für Wien und Österreich die tonangebenden Architekten. Der Meister lieferte für den ganzen Bau die „Rüsse“ und nahm auch auf das Technische bei der Ausführung entscheidenden Einfluss. Da er jedoch in Wien weilte, gingen alle Ordres und Anfragen schriftlich. Diese Korrespondenz, welche in Salzburg von dem erzbischöflichen Hofgärtner Friedr. Koch geführt wurde, ist vollständig erhalten und befindet sich im Besitze der Bibliothek des städtischen Museums; sie bietet einen interessanten Einblick in die damaligen Bau- und Kunstverhältnisse überhaupt, sowie speziell in die Thätigkeit Hildebrandts an der genannten Stiege, über welche viele Verhandlungen gepflogen wurden. Obschon das Werk heute seines Gold- und Farbenschmuckes beraubt ist, gehört es noch zu dem Schönsten, was das Rokoko in Österreich uns hinterlassen hat.

Die Stiege greift in grossen Dimensionen dreiarmig durch zwei Stockwerke und wird im Inneren durch Pfeiler getragen. Die Decke war ehedem aus Stucco und enthielt ein grosses Gemälde von *Altomonte*, welcher Schmuck jedoch bei dem genannten Brande zu Grunde ging. Der Aufbau ist vollständig aus Marmor; doch ruht weniger in dem Material der Reiz als vielmehr in dem poetisch heiteren Gedanken, der im Ganzen zum Ausdrucke gelangt. Das Geländer steigt in anmutig sich verschlingenden Wellen von Pfeiler zu Pfeiler und bietet zugleich den Kandelabern feste Basen. Auf den Wellen der Ornamentik aber gaukelt ein Heer von allerliebsten Genien in allen erdenklichen Stellungen empor, den Hinansteigenden mit ausgelassener Freude begleitend. Voll Lebenslust und Munterkeit treiben sie ihre harmlosen Spiele, das Auge durch die Schönheit der Form und Anmut der Bewegung ergötzend. Sie sind durchweg vorzüglich gearbeitet und wohl würdig, auf den Namen *Raphael Donner* zurückgeführt zu werden, obschon die Akten hierfür keinen Anhaltspunkt geben. Denken wir uns diese Prachtstiege an der Wandseite mit üppigem Pflanzenwerk ausgestattet, die Balustrade mit vergoldeten Kandelabern geschmückt und die Stufen mit kostbaren Teppichen belegt, so baut sich uns ein gar wundersames Bild des dekorativen Luxus jener Zeit auf.

Der unglückliche Wolf Dietrich sass als Gefangener auf der Veste Hohensalzburg, als Marcus Sitticus in unbeschreiblicher Hast (in 15 Monaten) am Waldemsberg das *Lustschloss Hellbrunn* mit seinen Wasservexirspielen bauen liess. Es ist ein herrlicher Punkt inmitten des malerischen Gebirgskessels, so reich von der Natur mit Schönheiten bedacht, dass

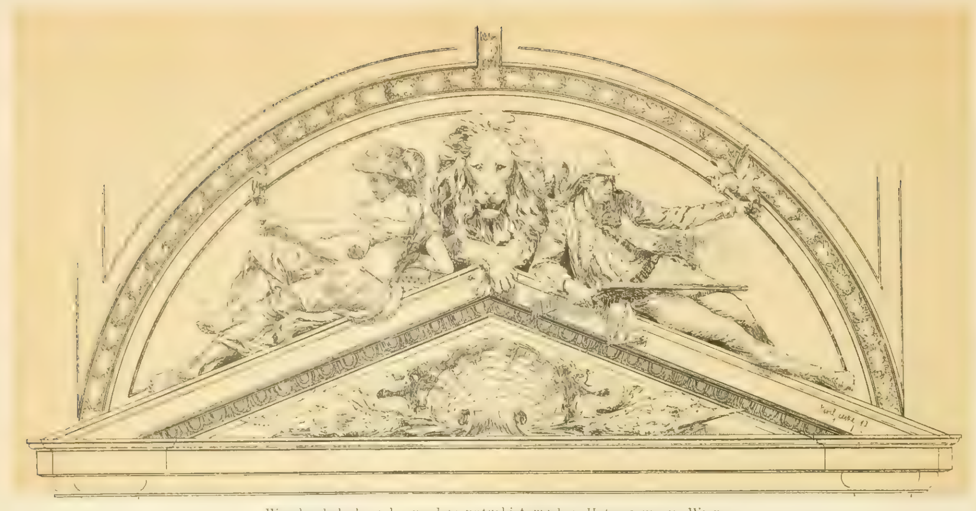
es keiner grossen Mittel bedurfte, hier ein fürstliches Sommerheim zu schaffen. Mit wonnigem Behagen verweilt das Auge auf den von Weihern und Springquellen anmutig unterbrochenen Blumenflächen des Ziergartens; lauschige Schattengänge mit malerischen Durchblicken, stille Grotten, herrliche Fernsichten wechseln in immer neuen Bildern, — und dahinter das im Äther verklärte Bergpanorama!

Der obere Teil des Parkes enthält, im Gegensatze zu den Lieblichkeiten des Parterres, in dem „steinernen Theater“ ein Naturschaustück, welches in seiner Grossartigkeit mit den Latomien des alten Syrakus verglichen werden könnte. — Das Hellbrunner Schloss wurde von dem Erzbischof als wahres Raritätenkabinet eingerichtet. Kleine Überraschungen und Absonderlichkeiten begegnen uns auf Schritt und Tritt, wozu namentlich das sprudelnde Wasser in Fülle Gelegenheit bot. Das Künstliche ersetzte das Künstlerische, obschon es an Statuen und Gruppen nicht mangelt; sie zeigen aber durchweg die handwerksmässige Barockbildnerei, vielleicht mit Ausnahme der Orpheusgruppe, in der die Eurydice das Bild der schönen Frau von Mabon vorstellen soll, einer Gefeierten, die wir auch in den Fresken des *Mascagni* im Schlosse wiederfinden. Mascagni wurde von Sitticus berufen, den Saal und Pavillon des Hellbrunner Schlosses mit „chevaleresken Konversationsgemälden“ zu schmücken. Er lebte in Florenz, war Servitenmönch und galt als der beste Schüler des Veronesers *Jakob Ligozzi.* Mascagni vollführte in Salzburg (mit seinen Schülern *Solari* junior und *Franz von Siena*) nicht nur diesen Auftrag, sondern malte in der Folge auch die Bilder im Dom, lieferte die Zeichnungen zu den Festtapeten daselbst und schmückte das Rathaus und die städtische Trinkstube mit Fresken. Die letzteren Malereien gingen bald zu Grunde; doch waren die Zeichnungen hiervon bis zum Jahre 1836 im Schlosse Leopoldskron vorhanden. Um diese Zeit verschwanden sie mit vielen anderen.

Die Hellbrunner Fresken wurden erst in jüngster Zeit auf Befehl des Kaisers Franz Joseph durch den bayerischen Galeriekonservator *Eigner* vollständig restaurirt und prangen nun wieder in ihrer vollen Farbenfrische. Es sind Phantasiearchitekturen im italienischen Geschmacke mit Galerien, Balkonen und weitläufigen Perspektiven, in denen sich in glücklich malerischer Anordnung vornehme Staffagen bewegen. Besonders prunkvoll ist der an den Hauptsaal anstossende Pavillon ausgestattet, an dessen reichvergoldeten, mit Laubwerk umwundenen Säulen zierliche Genien emporklettern und schöne Frauengestalten die Prospekte beleben.

Haben die Gartenkünstler von Mirabell und Hellbrunn es in vorzüglicher Weise verstanden, liebliche Bilder der Gartenarchitektur mit kleinem Gesichtskreis zu schaffen, und das Künstliche der Natur in angenehmen Wechsel mit Werken der Kunst selbst zu bringen, so ist dem an Naturschönheiten so begnadeten Salzburg schliesslich in dem *Park von Aigen* ein wahres Diorama von Naturbildern gegeben, welche an malerischem Wohllaut ihresgleichen suchen. Der Aigener Park ist ein Naturpark im vollem Sinne des Wortes, aber die Kunst hat das Ihre dabei gethan, dass alle Wege und Wandelpfade nach Punkten geführt sind, welche in ihren Aussichten stimmungsvolle Landschaftsbilder geben. Das ganze grosse Bergpanorama ist in poesievolle Veduten aufgelöst. Bald ist es der mächtige Göll, bald sind es die schönen Formen des Untersberges, des Watzmanns schneeige Zinken oder die im Abendduft verklärten Wände des Tännengebirges, welche von Bäumen malerisch umrahmt, in den Gesichtskreis treten. Und je weiter wir die schattigen Wege emporsteigen, desto reicher und mannigfacher wird der Mittelgrund, der Garten des Salzachthales. Es ist ein wunderbarer Farbenzauber in diesem Bilde, wenn die rötlichen Strahlen der scheidenden Sonne über die Berge streifen, die hohen Felsenköpfe in zarter, durchsichtiger Plastik erglühen und das dunkle Gebüsch in der Tiefe sich mit goldenen Rändern schmückt. Im grauen Schattenriss aber erhebt sich aus der in der Fülle des Lichtes verschwimmenden Ebene die Feste Hohensalzburg mit ihren Zinnen und Türmen, und im Grunde tauchen allmählich die Paläste und Kirchenkuppeln der Stadt empor. Es ist Abend geworden, und das Glockenspiel sendet sein „Ave Maria“ in die Ferne.

J. LANGL.



Wandgiebelschmuck aus dem naturhistorischen Hofmuseum in Wien

DRESDENER BURGKMAIR-STUDIEN.

Von *KARL WOERMANN.*

AS königliche Kupferstichkabinet zu Dresden besitzt einiges noch wenig beachtete, noch gar nicht ausgebeutete Material zur Kenntnis *Hans Burgkmairs* und seines Anteils am „Triumph Kaiser Maximilians I.“

Dieses Material besteht aus der aus Burgkmair's eigenem Besitze stammenden, von ihm selbst als Richtschnur für seine Zeichnungen benutzten Abschrift des vom *Kaiser Maximilian* seinem Geheimschreiber *Marx Treitzsaurwein* mündlich angegebenen, von diesem niedergeschriebenen Entwurfs des Triumphzuges und aus 62 alten Abdrücken von Holzschnitten dieses Werkes, welche als ebenfalls aus Burgkmairs eigenem Besitze stammende Probedrucke angesehen werden müssen, also eine noch ältere Abdrucksgattung darstellen als die von *Schestag* [1]) (S. 180) mit I bezeichnete Ausgabe von 1526. Kunstgeschichtlich interessant sind die mit Tinte geschriebenen, zum Teil sicher von Burgkmair's eigener Hand herrührenden Bemerkungen, welche, wie unsere Abschrift, so auch einige dieser Blätter enthalten; am wichtigsten aber ist es, dass sich unter ihnen ein bisher weder besprochenes noch vervielfältigtes Blatt Burgkmairs nach einem der verlorenen Holzstöcke befindet. Dieses bereichert also nicht nur die bisher bekannte Folge des Triumphs, sondern auch das Werk Burgkmairs. Der nebenstehende Lichtdruck giebt es, entsprechend verkleinert, wieder. Das Original stimmt natürlich an Gestalt und Grösse genau mit den übrigen Blättern überein.

Erinnern wir uns zunächst kurz des Herganges bei der Entstehung des Triumphes, wie er schon von *Bartsch* [2]) festgestellt, von *Schestag* (a. a. O.) und von *Muther* [3]) angenommen worden! Der Kaiser selbst hatte den Entwurf zu seinem „Triumphwagen“ ersonnen. Sein Geheimschreiber Marx Treitzsaurwein

1) *Fran. Schestag*, Kaiser Maximilian I. Triumph. Im „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses“ I, Wien 1883, S, 154—181. — Hierzu die Ausgabe des Holzschnittwerkes in 137 Tafeln. Wien 1883—1884.

2) Le Triomphe de l'empereur Maximilien (Abdruck der 135 erhaltenen Holzstöcke und der Beschreibung *Marx Treitzsaurweins*) etc. Imprimé à Vienne chez Matth. André Schmidt. 1796. (*Bartsch* nennt seinen Namen in dieser Ausgabe nicht, doch ist es bekannt, dass er ihr Urheber ist).

3) *R. Muther*, Chronologisches Verzeichnis der Werke Hans Burgkmairs des älteren 1473—1531. Im „Repertorium für Kunstwissenschaft“ IX, 1886. S. 410—448, insbesondere S. 428.



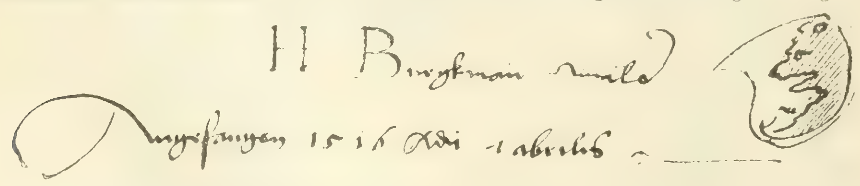
Männer mit Streitäxten, bisher unpublizirtes Blatt aus BURGKMAIRS Triumphzug.
(Nach dem Original im Königl. Kupferstichkabinet zu Dresden.)

schrieb ihn nieder. Die Urschrift dieses Entwurfs, kalligraphisch mit roten Anfängen hübsch und reich ausgestattet, befindet sich unter N. 2835 in der K. K. Hofbibliothek zu Wien. Veröffentlicht ist er zuerst 1796 durch *Bartsch* (a. a. O.), dann 1883 durch *Schestag* (a. a. O.). Nach diesem schriftlichen Entwurf wurde der Zug zunächst in Miniaturgemälden ausgeführt, welche sich zum Teil im Original, vollständig in Kopien ebenfalls in der Wiener Hofbibliothek erhalten haben. Die Herstellung dieser Arbeiten nahm die Jahre 1512—1516 in Anspruch. Darauf wurde beschlossen, auf Grundlage des Entwurfs und der Miniaturen ein grosses Holzschnittwerk anfertigen zu lassen. Die Zeichnungen und ihr Schnitt wurden verschiedenen Händen anvertraut. Der Löwenanteil fiel Hans Burgkmair in Augsburg zu. Ihm, wie den übrigen Meistern, welche die Ausführung übernommen, musste natürlich eine Abschrift des Entwurfs und mussten die Miniaturen zu den ihm übertragenen Kompositionen übersandt werden. Doch hielten die Künstler, hielt auch Burgkmair, sich keineswegs ängstlich an die Miniaturen, dafür um so strenger an den vom Kaiser selbst herrührenden schriftlichen Entwurf. Durch den Tod des Kaisers im Jahre 1519 wurde die Arbeit unterbrochen. Erst am 1. März 1526 gab Kaiser *Ferdinand I.* den Auftrag, die Holzstöcke, soweit sie fertig geworden und wieder aufgefunden waren, sammeln und abdrucken zu lassen.

I. Die Dresdener Abschrift des Entwurfs.

Die obere Hälfte der Aussenseite des graublauen Papierumschlages unserer Abschrift zeigt das flüchtig mit der Feder gezeichnete österreichische Wappen, links von demselben die römischen Ziffern MD, rechts von ihm XVI, unter ihm Burgkmairs Namens-Initialen H. B. Auf der unteren Hälfte des Umschlages steht „*Beschreibung Kays: : Maximil. Triumphwagens.*“ Auf der Innenseite des inneren, weissen Umschlagblattes steht:

H. Burgkmair. maler. angefangen 1516 adi 7. Abrilis.



Dass diese Bezeichnung von Burgkmairs eigener Hand herrührt, ergiebt sich zunächst aus dem Vergleich ihrer Handschrift mit den übrigen bekannten Handschriften des Meisters. Am auffallendsten gleicht sie der Inschrift „*Hanns Burgkmair, alles Konterfei 1516*“ auf des Meisters Tierstudienblatt Nr. 694 im Berliner Kupferstichkabinet. Zusammengestellt ist unsere Inschrift mit anderen Schriftzügen Burgkmairs schon durch *Ernst Foerster* in *Eggers'* „Deutschem Kunstblatt“ (III. 1852, Tafel neben S. 384), wo unser Manuskript übrigens nur beiläufig in anderem Zusammenhang besprochen wird; und zwar ist hier gerade unsere Handschrift als besonders beweiskräftig für die übrigen hingestellt. In der That ist es auch von vornherein undenkbar, dass diese Inschrift, welche beweist, dass das Manuskript in Burgkmairs Besitz gewesen ist und dass dieser die Ausführung der Zeichnungen nach demselben am 7. April 1516 begonnen hat, von einer anderen Hand als seiner eigenen herrühren sollte. Die Festsetzung dieses Datums aber, welches Bartsch, Schestag und Muther nicht bekannt geworden, ist eins der Ergebnisse, die sich aus dem Dresdener Material ableiten lassen. Das von Foerster (a. a. O.) nicht mit publizirte eigenartige, durch den Umriss eines von beiden Seiten ähnlich erscheinenden Bärenkopfes geteilte Wappenschild hinter der Inschrift zu Burgkmair wiederholt sich mit der Jahreszahl 1517 auf dem Holzschnitt Nr. 28. Es muss also wohl Burgkmairs eigenes Wappen darstellen. Ausserdem war es, wie Herr Geheimrat *Dielitz* aus Berlin, dessen Wappenkundigkeit bekannt ist, die Güte gehabt hat, mir mitzuteilen, dasjenige des Nürnberger „ehrbaren Geschlechts“ der *Helchner*.

Die Abschrift selbst, welche von Foerster a. a. O. irrtümlich ebenfalls dem Meister zugeschrieben wurde, zeigt deutlich eine andere Hand als diejenige der Burgkmairschen Inschrift, welche sich, wie wir sehen werden, nur an einer Stelle am Rande des Manuskriptes wiederholt. Die Abschrift zeigt vielmehr unverkennbar die glatte, ausgeschriebene Hand eines berufsmässigen Abschreibers aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts. Ihr Text stimmt, abgesehen von den noch zu erwähnenden Randbemerkungen, fast genau mit demjenigen der Treitzsaurweinschen Urschrift in Wien überein. Ich habe ihn zunächst mit der Schestagschen Publikation der letzteren, dann, an zweifelhaften Stellen, in Wien selbst mit der Urschrift ver-

glichen. Zunächst weicht nur die Rechtschreibung unserer Abschrift hier und da etwas ab. Sodann muss bemerkt werden, dass ein alter brauner Tintenflecken, welcher alle Blätter des Dresdener Heftes durchdringt, einige Stellen unserer Handschrift mehr oder weniger unleserlich macht. Von späterer Hand sind einige dieser Stellen schwarz überschrieben, zum Teil dabei aber unrichtig ergänzt worden; und besonders eine im vorigen Jahrhundert nach der unsern genommenen Abschrift im Dresdener Kabinet liest eine Anzahl der durch den Flecken verwischten Stellen falsch. — In einigen Fällen, in denen unsere Lesarten von Schestags Veröffentlichung abwichen, konnte ich in Wien die Übereinstimmung unseres Textes mit demjenigen der Urschrift feststellen. In diesen Fällen ist also Schestags Druck zu berichtigen. So liest Schestag S. 161 zu Holzschnitt 39 *„unngrisch koller“*, während die Handschriften (und auch Bartsch 1796) *„unngrisch kolben“* haben; so liest Schestag S. 164 zu Holzschnitt 79 *„Pumphart“*, obgleich die Handschriften *„pumhart“* haben; so liest Schestag S. 171 zu Min. 100 *„Annckenrewt“*, wo bei uns *„Anckenrewter“* steht und die Wiener Urschrift deutlich das Abkürzungszeichen für dieselbe Lesart zeigt.

Wichtiger als diese Berichtigungen sind die Zusätze von fremder alter Hand, welche unserer Abschrift offenbar zu Burgkmairs Nachachtung eingefügt worden, ehe sie dem Künstler übergeben worden. E. Foerster (a. a. O.), nahm ohne weiteres an, dass diese Zusätze von Kaiser Maximilians eigener Hand herrührten. Durch einen in Wien vorgenommenen Vergleich dieser Stellen mit anerkannt echten Handschriften des Kaisers vermochte ich hierüber, obgleich die mehr lateinische als deutsche Gesamtführung der beiden Schriftzüge eine gewisse Übereinstimmung zeigte, zu keiner sicheren Überzeugung zu gelangen. Doch kommt auch wenig darauf an; dass es Zusätze zu der Wiener Urschrift sind, welche mit des Kaisers Wunsch und Willen gemacht worden, erscheint unzweifelhaft. Es handelt sich um drei Stellen. Schestag S. 159 oben, zu Holzschnitt 22, liest in Übereinstimmung mit der Urschrift und dem ursprünglichen Texte unserer Abschrift: *„Item der Maister solle sein Maister Pauls Organist.“* Bartsch schob in seiner Ausgabe in Klammern schon (aus anderer Quelle) den Namen *Hoffhaimer* ein. Bei uns (Fol. 6) lautet die durch die alte handschriftliche Einflickung verbesserte Lesart: *„Item der maister solle sein herr pauls hofhaimer organist.“*

Ferner findet sich bei uns Fol. 18 (= Schestag S. 171 zu Min. 96) am Schlusse des Verzeichnisses der Grafen unter den *„Graven zu Franneckepan“ (Frangipani)* noch der alte Zusatz: *„graff Niclas von Salm.“*

Am wichtigsten aber ist der Zusatz auf Fol. 6 (zu Schestag S. 159 Holzschnitt 23). Hier stehn bei uns rechts neben der Beschreibung der *„Musica suess Melodey“* die Worte: *„Musica der suessen melodey soll vor dem Regal und positiff gen wan Orgel und Cantorey sol pey einander sein, und ain Keten* (Kette) *and dem hals“*. Links von unserem Texte aber steht in Burgkmairs eigener Hand: *„der sol oben sten vor dem Regal und positiff.“* Burgkmair hat sich, indem er dieses noch einmal für sich an den Rand schrieb, offenbar sicher stellen wollen, die anbefohlene Umstellung nicht zu vergessen. Später aber ist sie erklärlicherweise, da der Wiener Text den Zusatz nicht kannte, doch vergessen worden; und daher haben sowohl Bartsch als auch Schestag den Wagen mit dem Regal und Positif doch vor den Wagen mit der „Musica süss Melodey“ gestellt, obgleich es, wie aus den Dresdener Zusätzen hervorgeht, der Schlusswille des Auftraggebers und des Künstlers war, den Orchesterwagen voranzustellen. Es müsste also die Umstellung in der Art vorgenommen werden, dass die Blätter 24, 25 und 22, 23 umgetauscht werden.

II. Die Dresdener Holzschnitte.

(Zu ihrer Bezeichnung werden sie im folgenden mit den Schestag'schen Nummern angeführt.)

Dass das Dresdener Kupferstichkabinet 62 Holzschnitte des Triumphs Kaiser Maximilians in alten Abdrücken besitzt, ist schon erwähnt worden. Es sind dies die Nummern 1—56, mit Ausnahme des Blattes Nr. 15, die Nummern 111, 112, 113, die Nummern 123, 124, 125 und das neuaufgefundene, bisher noch nicht publizirte Blatt. Da Nr. 125 doppelt vorhanden ist, sind es, genau genommen, sogar 63 Blatt. Von den bisher bekannten Holzschnitten Burgkmairs fehlen unserem Exemplar also die Nummern 15, 114 und 129—131.

Im besten Zustande befinden sich unsere Blätter nicht. Manche von ihnen haben kleine Löcher; viele von ihnen sind oberhalb der Darstellung (zum Glück nicht in der Darstellung selbst) verschnitten; doch sind sie alle vor Zeiten durch Unterklebung mit Papier befestigt und wieder in die gleiche Grösse und das gleiche Format gebracht worden; die Blätter sind je zu zweien aneinander geklebt und gemeinsam aufgezogen.

Dass diese Blätter Abdrücke aus dem 16. Jahrhundert sind, zeigt schon ihr Vergleich mit den *Bartsch*'schen und *Schestag*'schen Abdrücken beim ersten Blick. Die Fugen der aus verschiedenen Stücken zusammengesetzten Holzstöcke, welche in diesen modernen Ausgaben auf vielen Blättern weiss und aufdringlich zu Tage treten (z. B. auf Blatt 1, 2, 13, 16, 19, 48), fehlen unseren Abdrücken noch vollständig. Die Holzstöcke waren, als diese gedruckt wurden, eben noch nicht ausgetrocknet. Die ausgebrochenen und schadhaften Stellen der Holzstöcke, welche in den Abdrücken von 1796 und 1883 vielfach als unangenehm weisse Flecken mitten in der schönsten Schraffirung zum Vorschein kommen (z. B. auf Blatt 4, 6, 9, 11, 12, 13, 14, 19, 21, 22 und oft) machen sich in unseren Abdrücken noch keineswegs bemerkbar. Einzelne nach aussen abstehende feine Linien, wie die Haare an den Pferdenüstern auf Blatt 5, 6, 27, 29, das gekrümmte Stirnhaar des Pferdes zur äussersten Rechten auf Blatt 31 und manche Fussbodenlinien, die in den Ausgaben von 1796 und 1883 fehlen oder verkümmert erscheinen, kommen bei uns noch unversehrt zur Geltung. Überhaupt sind es Abdrücke, mit denen sich diejenigen von Bartsch und Schestag nicht entfernt an Reinheit, Feinheit und Klarheit vergleichen können. Rein äusserlich aber beweisen auch schon die mit Tinte geschriebenen Bemerkungen in einer unverkennbaren Hand des 16. Jahrhunderts, dass unsere Abdrücke dieser frühen Zeit angehören.

Mit Abdrücken der ersten, von Schestag S. 180 mit I bezeichneten Ausgabe von 1526 habe ich die unseren Blatt für Blatt noch nicht vergleichen können. Aber Schestags Angaben genügen schon, um zu beweisen, dass unsere Abdrücke *nicht* zu dieser Ausgabe gehören. Schestag sagt von dieser: „Sämtliche Spruchbänder und Reimtafeln tragen keine Schrift, weshalb sie im Abdrucke *schwarz* erscheinen. Das Papier hat als Wasserzeichen einen gekrönten Doppeladler mit einer Sichel auf dem Brustschilde. Die Entfernung der Drähte beträgt 34 mm.“ Nun kommen die für die Inschriften bestimmten Mittelfelder der Spruchbänder und Reimtafeln bei uns keineswegs schwarz zum Vorschein. Noch weniger aber waren diese Stellen schon fortgeschnitten, wie bei den Abdrücken von 1796 und 1883, in denen sie *deshalb* weiss erscheinen. Vielmehr erscheinen diese Stellen in unserer Ausgabe weiss, weil die Holzstöcke, nachdem sie mit der Druckerschwärze bedeckt waren, an ihnen wieder mit Papier zugeklebt worden. Soweit das Papier nicht reichte oder ungenau aufgeklebt war, traten schwarze Ecken und Ränder hervor. Am spassigsten und deutlichsten zeigt Blatt 44 das Verfahren. Die rechte untere Ecke des der Reimtafel aufgeklebten Papiers hatte sich hier vor dem Abdruck umgebogen; da aber diese umgebogene Ecke schon etwas Schwärze von ihrer Unterlage angenommen hatte, ehe sie umbog, so ist sie deutlich als solche mit zum Abdruck gekommen.

Ferner ist aber auch das Papier unserer Abdrücke nicht dasjenige der Ausgabe von 1526. In der ersten, überwiegend grösseren, früher entstandenen Hälfte (bis Blatt 49) zeigt unser Papier als Wasserzeichen einen Anker, von einem Stern bekrönt, in einem Kreise; und die Drähte sind nur 25—27 mm von einander entfernt. Die letzten vierzehn Blätter sind allerdings auf einem Papier gedruckt, dessen Wasserzeichen ein (wegen der Hinterklebung schwer erkennbarer) Adler, aber allem Anschein nach nicht ein Adler der von Schestag auf der Ausgabe von 1526 beobachteten Art ist, wie die Entfernung der Drähte hier auch keineswegs 34, sondern nur etwa 30 mm beträgt.

Dass unsere Ausgabe des 16. Jahrhunderts nicht diejenige von 1526 ist, ist somit erwiesen. Dass sie ein *früheres,* aus Probedrucken, die für Burgkmair selbst gemacht worden, bestehendes Exemplar bildet, lässt sich ebenfalls nachweisen.

Den unumstösslichsten Beweis bieten die Tafeln 111 und 112 (die Gefangenen). Diese sind für unser Exemplar zum Abdruck gekommen, ehe die Holzfläche oberhalb der Zeichnung fortgeschnitten worden. Die oberen Umrisse der Darstellung sind daher nur von einem roh und eckig ausgeschnittenen weissen Rande umgeben, über dem das ganze übrige Papier schwarz erscheint. In der Ausgabe von 1526 aber (Herr Dr. *Ed. Chmelarz* hatte die Güte, das Wiener Exemplar daraufhin für mich zu vergleichen) ist das Papier dieser Blätter bereits ganz weiss; das überflüssige Holz war also inzwischen fortgeschnitten worden. Einen nicht minder unwiderleglichen Beweis würde die mit Tinte geschriebene Jahreszahl 1518 auf unserem Blatt 46 liefern, wenn es nachgewiesen werden könnte, dass sie, wie ich allerdings annehme, in eben diesem Jahre, in welchem die Holzstöcke sich noch alle in Burgkmairs Obhut, wenn auch zum Teil noch in der Werkstatt der Formschneider befanden, geschrieben sei. Wenn sie auch augenscheinlich nicht mit derselben Tinte und derselben Feder geschrieben ist, wie die Inschrift *„Deytsch Gestech“* auf demselben Blatte, dessen Schnitt *Cornelius Liefrinck* 1517 besorgte, so liegt doch kein

Grund vor, zu bestreiten, dass sie im nächsten Jahre in Burgkmairs Werkstatt hinzugefügt worden sei.

Vervollständigt aber wird der Beweis, dass unsere Blätter Probedrucke aus Burgkmairs eigenem Besitze sind, noch durch die Erwägungen, dass 1) die mit Tinte geschriebenen Inschriften mancher unserer Blätter (besonders deutlich auf Blatt 26, 41, 52, 123) die uns bereits bekannte eigene Handschrift Burgkmairs zeigen, dass sich 2) auf Blatt 54 sogar ein in keinem Abdruck vorkommender, mit Tinte gezeichneter Zusatz zu der Komposition findet, dass 3) *alle* Blätter unseres Exemplars unzweifelhaft und anerkanntermassen zu den von Burgkmair gezeichneten gehören und dass 4) die oben besprochene Abschrift des Textes und diese Blätter in Dresden stets als zusammengehörig bewahrt wurden, so dass man annehmen darf, sie seien von einem Vorbesitzer auch zusammen aus Burgkmairs Nachlass erworben worden.

Übrigens besitzt auch das Berliner Kupferstichkabinet elf an den gleichen oder ähnlichen Merkmalen kenntliche Probedrucke des Triumphes, nämlich Schestag Nr. 21, 22, 108, 111, 112, 122, 124, 125, 135, 136, 137. Von diesen rühren nur sechs (Nr. 21, 22, 111, 112, 124, 125) von Burgkmair her, und nur diese wiederholen sich daher in unseren Blättern.

Die mit Tinte geschriebenen Bemerkungen auf unseren Blättern 6, 41—56, 123—125 erteilen in einzelnen Fällen die im geschriebenen Entwurfe festgesetzten Eigennamen bestimmten der dargestellten Persönlichkeiten zu (z. B. auf Blatt 26, 41, 44); in den meisten Fällen aber wiederholen sie die gegenständlichen Angaben des Textes. So steht auf Bl. 42 *„Durnier zu Fus auf einem Sal“*, auf Bl. 44 *„Her Wolfgang von Bolhaim. Renn und gestech mayster“*, auf Bl. 45 *„Welsch gestech“*, auf Bl. 49 *„Das welsch Renen in der armerye“*, auf Bl. 51 *„das Tartschen geschift Renen“* u. s. w. Näher auf diese Inschriften einzugehen, deren Zweck offenbar nur war, dem Künstler jederzeit sofort zu vergegenwärtigen, was das betreffende Blatt nach Massgabe des Entwurfs vorstelle, würde sich hier nicht verlohnen.

Uns bleibt daher nur noch das neuaufgefundene, beistehend in Lichtdruck wiedergegebene Blatt zu besprechen. Bisher waren ausser den 135 von Bartsch 1796 zum Wiederabdruck gebrachten Tafeln, zu denen sich die Holzstöcke erhalten haben, nur noch zwei andere aus der Ausgabe von 1526 bekannt, zu denen die Holzstöcke verloren gegangen sind. Diese beiden von Passavant in seinem Peintre-Graveur (III, 1862, S. 269) zuerst nachgetragenen Blätter hat Schestag, der die übrigen ebenfalls von den Originalholzstöcken abdruckt, seiner Gesamtausgabe als Bl. 90 und Bl. 132 in photozinkographischer Hochätzung nach den im k. k. Kupferstichkabinet zu Wien befindlichen Exemplaren eingefügt. Unser Dresdener Blatt hätte natürlich dieser Ausgabe nicht fehlen dürfen, wenn es Schestag bekannt gewesen wäre. In dem handschriftlichen Entwurfe ist es übrigens vorgesehen. Es gehört der Abteilung *„Vechterey“* (Schestag, S. 161, Holzschnitt 32—40) an. In dieser folgen 1) fünf Personen mit Dreschflegeln (Bl. 33), 2) fünf Personen mit kurzen Stangen (Bl. 34), 3) fünf Personen mit Lanzen (Bl. 35), 4) fünf Personen mit Hellebarden (Bl. 36), 5) fünf Personen mit *„Streitaxen“* (diese fehlten bisher im Holzschnitt), 6) fünf Personen mit *„Pugkler“* (Bl. 37), 7) fünf Personen mit *„Tärtschen“* (Bl. 38), 8) fünf Personen mit *„Pafessen“* und ungarischen Kolben (Bl. 39), 9) fünf Personen mit Schwertern (Bl. 40).

Die bisher fehlenden „fünf Personen mit Streitäxten“ sind nun in dem Dresdener Blatte wieder aufgefunden. Beim ersten Anblick möchte man diese Streitäxte auch für Hellebarden halten; doch sind ihre Stangen bedeutend kürzer als diejenigen der Hellebarden des Blattes 36; und die Schneiden sind hier nicht gerade, wie bei diesen, sondern axtförmig rund geschliffen. Die Gruppenbildung unseres Blattes ist besonders lebendig und bei halbwegs aufmerksamer Betrachtung mit derjenigen keiner anderen der neun Gruppen zu verwechseln. Besonders die Armbewegung des Vordermannes ist charakteristisch. Dass es, wie alle Blätter von Nr. 1—56 von Burgkmair gezeichnet ist, geht schon aus seiner Formensprache unzweifelhaft hervor; es ist aber auch äusserlich vollkommen als Werk Burgkmairs beglaubigt: Die Namensanfangsbuchstaben des Meisters stehen auf der Axt des zweiten Fechters. Ob unser Blatt ein Unikum ist, vermag ich nicht mit Sicherheit zu sagen, weil ich die alten Abdrücke des „Triumphs“ nicht in *allen* Sammlungen daraufhin verglichen habe. Es könnte irgendwo mit dem Blatte der Hellebardenträger verwechselt worden sein. Da aber bisher noch niemand auf es aufmerksam geworden, bleibt es immerhin wahrscheinlich, dass es einzig in seiner Art ist. Im Dresdener Kabinet ist es stets an der richtigen Stelle eingereiht gewesen. Der Schestagschen Folge muss es zwischen Blatt 36 und 37 eingefügt werden, dem Mutherschen Verzeichnis der Werke Hans Burgkmairs des älteren (Repertorium für Kunstwissenschaft IX, 1886, S. 430) als Nr. 359a.

Aus Ed. Veiths Deckenmalereien im Zuschauerraume des Deutschen Volkstheaters in Wien.

WIENER NEUBAUTEN UND IHR SCHMUCK.

MIT ABBILDUNGEN.



DAS neue Wien hat seinen künstlerischen Schmuck in den letzten Monaten um zwei Werke bereichert, welche zwar an Umfang und Kostbarkeit sehr ungleich, aber für die Entwicklung unserer Kunst beide höchst charakteristisch sind: das am 10. August eröffnete *Naturhistorische Hofmuseum* und das am 14. September eingeweihte *Deutsche Volkstheater*.

Über den Bau des *Naturhistorischen Hofmuseums*, die gemeinsame Schöpfung *Baron Carl Hasenauers* und *Gottfried Sempers*, hat die Zeitschrift ihren Lesern wiederholt berichtet. Im Jahre 1872 begonnen, steht der Riesenbau im Äusseren bereits seit acht Jahren fertig da. Die Attika über dem Hauptportal trägt in goldenen Lettern die Inschrift:

DEM REICHE DER NATUR UND SEINER ERFORSCHUNG KAISER FRANZ JOSEPH I. MDCCCLXXXI.

Wie schon das architektonisch reich gegliederte Äussere seinen Schmuck vornehmlich durch die Hände der bildenden Künstler erhielt, welche die Spitzen der Kuppeln und deren tabernakelförmige Trabanten, die Balustrade des Daches, die Fensterbekrönungen und Wandflächen mit einer Fülle von Statuen, Porträtbüsten und Reliefs verzierten, so wurde auch für die Ausstattung des Inneren, des Treppenraumes namentlich, im weitesten Umfange die Hilfe der Schwesterkünste aufgeboten. Der Skulptur gesellte sich die Malerei; der ganze Reigen der dekorativen Künste schloss sich an; das Wiener Kunsthandwerk fand den breitesten Spielraum zur Entfaltung seiner Kräfte. Dann folgten die Jahre der Übersiedelung und Neuaufstellung der kolossalen naturwissenschaftlichen Sammlungen in ihre jetzigen, über 15000 qm umfassenden Räumlichkeiten. Endlich konnten sich die Pforten dem Kaiser und der ihn umgebenden Festversammlung öffnen, und als der von dem Intendanten des Museums, Hofrat *v. Hauer* [1]) geführte

1) Von dem hochverdienten gegenwärtigen Chef der Museumsverwaltung rührt auch der am Eröffnungstage ausgegebene illustrirte *Führer* durch das Museum her, der eine sehr instruktive Übersicht über den gesamten Inhalt des Gebäudes bietet.

Zug durch die in Pracht und Schönheit erstrahlenden Räume schritt, da drängte sich wohl jedem die Wahrnehmung auf, dass es im vollen Sinne des Wortes ein *Palast der Wissenschaft* ist, welchen der kunstsinnige Monarch den von seinen Vorfahren ererbten und unablässig vermehrten Schätzen dieses Arsenals der Naturforschung errichtet hat.

Wir machen im Geiste den Rundgang durch die Hallen und Säle mit, um dem Leser einen Begriff von der Fülle bildlicher und ornamentaler Kunst zu geben, welche sich den Augen darbietet. Aus der dreithorigen Eingangshalle gelangt man zunächst in ein achteckiges Vestibül, über dem sich eine flache Kuppel wölbt. Dieser Raum bildet gleichsam das Herz der Anlage; die ganze Cirkulation der Besucher geht von hier aus und kehrt hierher zurück. Nach links und rechts führen niedrige Treppenaufgänge zu den Sälen des Hochparterres; in gerader Richtung dem Haupteingange gegenüber steigt man in den grossen Treppenraum empor, der den Aufgang in das Hauptgeschoss enthält. Bevor wir die Stufen betreten, blicken wir uns um in der von angenehmem Dämmerlicht erfüllten Vestibülhalle. Sie ist in lichten Tönen dekorirt; die Wände haben eine Bekleidung von gelbem Stuckmarmor; den Säulen aus grauem Tiroler Serpentin entsprechen gleich gefärbte graue Stuckpilaster. Der figürliche Schmuck der flachgewölbten Decke des Vestibüls ist der Erinnerung an die früheren Direktoren der Sammlungen geweiht. Da schauen uns die Porträtmedaillons eines Vincenz Kollar, Karl v. Schreiber, Fenzl, Hochstetter und ihrer Vorgänger an; auch das Andenken an den berühmten Reisenden Johann Natterer, dessen brasilianische Sammlungen zu den bedeutendsten Schätzen des Museums zählen, ist hier im Reliefbilde verewigt. Alle diese Porträtmedaillons fertigte der Bildhauer *Josef Lax*. Stellen wir uns in der Mitte des Raumes auf, so dringt der Blick durch die kreisrunde Deckenöffnung in den hohen Kuppelraum, der sich über dem Vestibüle des Hauptgeschosses wölbt: eine reizvolle Durchsicht, die zugleich für den unteren Raum als willkommene Lichthilfsquelle dient.

Jetzt betreten wir die im Hintergrunde gerade emporführende Haupttreppe. Die unteren Treppenstufen bestehen aus kolossalen Blöcken grauen Sterzinger Marmors, die bis zu sechs Meter Länge messen. Das Material der Geländer ist carrarischer Marmor. Die Treppe führt zunächst einarmig bis zu dem Podest empor und von diesem aus in zwei Armen rechts und links zu den oberen Räumen. Der Gesamtanblick des gewaltigen oblongen Treppenhauses, welches den vorderen Teil des Mitteltraktes zwischen den grossen Höfen des Museums füllt, ist von imponirender und zugleich freundlich anmutender Wirkung. Auch hier walten die hellen Töne vor: ein warmes Goldgelb der Wandflächen, mit dem die schwarzgrau geaderten Säulen und Pilaster schön kontrastiren. In den Lünetten und am Spiegelgewölbe der grossen Stiege ist die Malerei zu breiter Entfaltung gelangt. Das grosse Mittelbild ist *Canons* vielbesprochener „Kreislauf des Lebens“, eine mehr mit dem Verstande als mit der Schöpferkraft der Phantasie erzeugte allegorische Darstellung des ewigen Werdens und Vergehens in der Natur, die durch ihre kühle Anlehnung an Rubens den Blick des Beschauers eher befremdet als fesselt. Ungleich schöner wirken die gleichfalls von Canon herrührenden zwölf trefflich komponirten und farbenfrischen Lünettenbilder, welche sich rings um die vier Wände des Treppenraumes über dem Hauptgesimse herumziehen. Sie stellen, in Gruppen von allegorischen Figuren, die verschiedenen Zweige und Richtungen der Naturwissenschaften dar. Neben der Malerei ist aber auch der Skulptur im Treppenraum das Wort gelassen. Und zwar glücklicherweise wieder zu lebensvollen Bildnisdarstellungen, diesmal ganzen Figuren, bedeutender Naturforscher, welche unterhalb der Lünetten an den Hauptpfeilern auf halbrund ausladenden Postamenten stehen. Die acht aus Laaser Marmor gearbeiteten charakteristischen Gestalten stellen Aristoteles und Kepler, Isaak Newton und Linné, Abraham Gottlob Werner und Cuvier, Berzelius und Alex. v. Humboldt dar und rühren von *Kundmann, Tilgner, Zumbusch* und *Weyr* her.

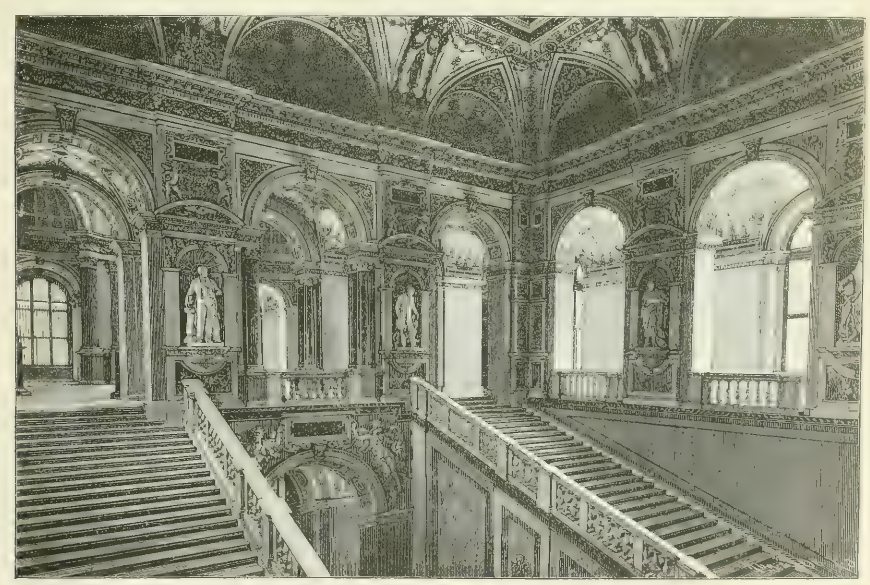
Vorwiegend plastisch ist die Dekoration der Flächen und Wölbungen des grossen oberen Vestibüls, in welches wir von dem Treppenraum aus gelangen. Es ist der hoch strebende Kuppelraum, der mit seiner äusseren Wölbung den ganzen Bau dominirt und auf seiner schlanken Laterne als Bekrönung die kolossale Bronzestatue des Helios von *Benk* trägt. Die reizvoll gegliederten, in blassen Tönen dekorirten Innenflächen des achteckigen Kuppelraumes werden durch mannigfach bewegte Tierfiguren, spielende Genien, auch einzelne genrehafte Gestalten von anmutiger Erfindung plastisch belebt. Die dazwischen angebrachten Inschrifttafeln mit den Bezeichnungen der verschiedenen in dem Museum vertretenen Wissenschaften: Zoologie, Botanik, Mineralogie, Geologie, Paläontologie, Urgeschichte, Ethnographie und Anthropologie, dienen zur Erklärung



Aus Ed. Veiths Deckenmalereien im Zuschauerraume des Deutschen Volkstheaters in Wien.

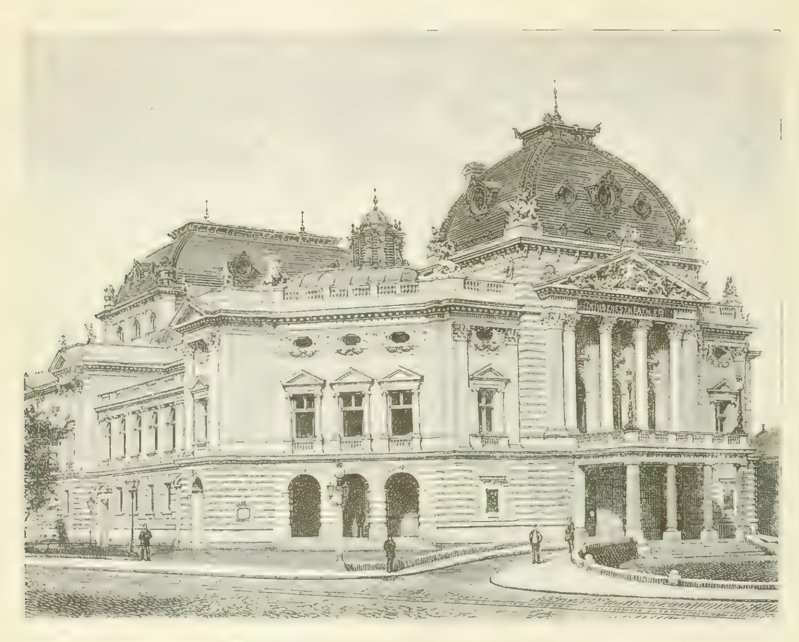
dieser sinnig erfundenen Darstellungen, an deren Ausführung *Tilgner, Benk* und *Weyr* beschäftigt waren. Um die kreisrunde Öffnung im Boden zieht sich eine Marmorbalustrade mit Ruhebänken herum, von der man den vollen Überblick über die geschilderten Räume nach allen Seiten, sowie nach oben und nach unten in das Vestibül des Erdgeschosses geniesst. Rechts und links öffnen sich die langen Reihen der Hauptsäle, die im ersten Stock ausschliesslich den zoologischen Sammlungen gewidmet sind.

Wir lassen diese Säle hier ausser acht, weil ihr künstlerischer Schmuck, obwohl nicht ohne Beziehungen zu den in den Räumen aufgestellten Gegenständen, doch vorwiegend ornamentaler Gattung ist. Die Säle des Hochparterres dagegen tragen an den oberen Teilen ihrer Wände eine grosse Anzahl von landschaftlichen Darstellungen von der Hand der tüchtigsten Meister. Wir müssen ihnen daher noch eine etwas eingehendere Betrachtung widmen. Es sind im ganzen neunzehn weite Räume, welche an den grösseren oder kleineren Wandflächen oberhalb der Schaukästen diesen malerischen Schmuck tragen. Die Auswahl der dargestellten Gegenstände, welche noch von dem verstorbenen Intendanten Ferd. v. Hochstetter herrührt, richtete sich naturgemäss genau nach dem verschiedenen Inhalte der Säle. Dieselben umfassen vier Abteilungen des Museums: die mineralogisch - petrographischen, die geologisch-paläontologischen, die prähistorischen und die ethnographisch-anthropologischen Sammlungen. Je nach dem Charakter dieser Abteilungen ist der Stil der Landschaften ein grundverschiedener: es sind zum Teil einfache Ansichten von realistischem Gepräge, zum Teil Idealbilder, zu deren phantastischer Ausschmückung die Sammlungsstücke des Museums die Anhaltspunkte darboten. In dem einen Saale finden wir Vegetationsbilder aus den aufeinander gefolgten Perioden der Erdbildung, in einem zweiten Charaktertypen aus den verschiedenen landschaftlichen Sphären der Gegenwart, in einem dritten wiederum Schilderungen der Lebensweise, der Bauten und Trachten fremder Völker, in einem vierten Saale Bilder von Ausgrabungs- und Ruinenstätten u. s. w. Sämtliche Bilder sind in Öl auf Leinwand gemalt und in die Wandrahmen eingesetzt. Sie bieten dem Besucher des Museums namentlich an der Hand von Hauers „Führer", der alle nötigen Winke zur Erklärung der dem Laien oft nicht sofort verständlichen Darstellungen enthält, eine Fülle von Belehrungen aus den Gebieten des Natur- und Völkerlebens und sind von besonderem Interesse für den Kunstfreund, der hier alle hervorragenden Wiener Landschafter der neueren Zeit und mehrere einheimische Meister verwandter Fächer in charakteristischen Talentproben



Treppenhaus des Naturhistorischen Hofmuseums in Wien.

vereinigt findet. Eine Aufzählung der ganzen Reihe würde zu weit führen. Es seien hier nur *Alb. Zimmermann* und *E. v. Lichtenfels, Julius v. Payer* und *Ad. Obermüllner, Leop. Munsch* und *Aug. Schäffer, Jos. Hoffmann* und *Ludw. Hans Fischer, J. E. Schindler* und *Rob. Russ, H. Darnaut* und *Jul. v. Blaas, A. Schönn* und *W. Bernatzik* namhaft gemacht, um von der Mannigfaltigkeit und dem Werte dieser Natur- und Lebensbilder eine Vorstellung zu erwecken.



Das Deutsche Volkstheater in Wien. Seitenansicht.

Der Gesamteindruck der mit edler Pracht ausgestatteten Räume, von denen einige auch noch mit polychromirten Karyatiden von *Weyr* und *Hofmann* geschmückt sind, lässt den erhebenden Gedanken zurück, dass hier dem Zusammenwirken der tüchtigsten Kräfte keinerlei Hemmschuh missverstandener Sparsamkeit lähmend entgegengetreten ist, dass vielmehr Auftraggeber und ausführende Künstler sich in die Hände gearbeitet haben, um in dem Palast der Wissenschaft eine jener idealen Schöpfungen hervorzubringen, auf die unsere Zeit als ihr eigenstes Werk, ein Werk durchaus modernen Geistes, mit Stolz hinblicken darf. — Möge sich nun auch unser oft ausgesprochener Wunsch bald erfüllen und das gegenüberliegende kunsthistorische Hofmuseum gleichfalls der Vollendung zugeführt werden! Mit seinen unvergleichlichen Schätzen, der Galerie des Belvedere, der Ambraser Sammlung, den Prachtrüstungen des Waffenmuseums, dem Münz- und Antikenkabinet wird es gewiss nicht in geringerem Grade als das Museum der Naturwissenschaften den empfänglichen Sinn der Bevölkerung anregen, ihren Geschmack veredeln und für Tausende von Fremden, welche bisher den Kunstbesitz des Kaiserhauses an weit zerstreuten Punkten suchen mussten, ein mächtiger Anziehungspunkt werden.

Das *Deutsche Volkstheater,* das wenige Wochen nach der Eröffnung des Naturhistorischen Museums das geistige Wien in seinen heiteren Räumen versammelte, dankt seinen Ursprung einem Gedanken, der im Schosse der Wiener Bürgerschaft entstanden und durch das opferwillige Zusammenwirken edler Kunstfreunde rasch in's Werk gesetzt worden ist. Aber der Munificenz des Kaisers muss auch bei dieser Schöpfung an erster Stelle gedacht werden. Ihr hat der Theaterverein den ungemein günstig, nahe dem Ring und den volkreichsten Vorstadtbezirken ge-

legenen Platz zu verdanken. In wenig mehr als zwei Jahren haben die beiden Meister des Theaterbaues, *Fellner* und *Helmer,* auf diesem Platz, einem Teile des früheren Weghubergartens, unweit von den Hofmuseen und vom Justizpalaste, den zierlichen Bau errichtet, der durch seine originelle Anlage wie durch seinen anmutigen Schmuck sich sofort in die Gunst des Publikums einschmeicheln musste. Ähnlich wie bei ihrem neuen Karlsbader Theaterbau, wählten sie für die Dekoration einen modernen Rokokostil, in welchem die Traditionen der alten Wiener Schule mit Glück der heutigen Geschmacksrichtung angepasst erscheinen, während das Äussere, wie unsere Abbildung zeigt, sich in den Formen einer einfacheren Spätrenaissance bewegt. Die Gliederung der Hauptteile macht sich kräftig geltend. Auf den giebelgeschmückten Portalbau folgt der niedrige Zuschauerraum und auf diesen das hochgewölbte Bühnenhaus, alle drei kompendiös zusammengedrängt, ohne jede Massenverschwendung, aber mit so glücklicher Ausnutzung des gegebenen Raumes, dass über 2000 Personen bequem Platz finden und für die Cirkulation des Publikums auf's beste gesorgt ist. Das Charakteristische der Anlage des Zuschauerraumes besteht in der Annäherung an die antike Form der amphitheatralisch aufsteigenden Sitzreihen. Nur im Proscenium sind rechts und links je drei Reihen mässig grosser Logen, fünfzehn auf jeder Seite, angeordnet. Der ganze übrige Teil der Galerien ist frei emporgebaut, so dass die Sitzreihen eine zusammenhängende breite Masse bilden, wie die Reihen des Parketts und Parterres. Aus allen diesen einzelnen Hauptabteilungen führen breite, bequeme Treppen und aus dem Parkett und Parterre eine grosse Anzahl von Thüren durch die dreizehn schmalen Umfassungsgänge sofort in's Freie. Selbst im Fall einer Gefahr ist hier also eine Stauung nicht zu befürchten.

Da für die Herstellung des Ganzen kaum eine halbe Million Gulden zur Verfügung stand und der Charakter eines Volkstheaters übermässigen Reichtum ausschloss, hält sich die künstlerische und ornamentale Ausstattung in bestimmt vorgezeichneten Grenzen. Trotzdem ist der Eindruck ein ungemein eleganter und gefälliger, und nicht nur den dekorativen, sondern auch den bildenden Künsten war am Äusseren und vornehmlich im Inneren Raum zur Entfaltung ihrer Kräfte geboten. Die plastische Ausstattung des Äusseren war den Händen *Franz Vogels,* eines aus Weyrs Atelier hervorgegangenen jungen Wiener Bildhauers, anvertraut. Er modellirte für den Portalbau die grosse Giebelgruppe („Scene aus den attischen Dionysien“) sowie die von der Fassade herabgrüssenden Brustbilder Schillers, Lessings und Grillparzers, ferner die bekrönenden allegorischen Gruppen und Statuen auf der Kuppel und der Attika, sowie die gebälktragenden Figuren im Hauptvestibül. Alle diese Werke bekunden ein energisches dekoratives Talent, dem auch die Kraft der Charakteristik nicht mangelt. — Den plastischen Teil der Dekoration des Zuschauerraumes übernahm der hochbegabte *Theodor Friedl*, ein Meister in bewegten Gruppen und barocken Trägerfiguren, wie er sie für die Portal- und Logenumrahmungen, vornehmlich für die Prosceniumswölbung des Volkstheaters wieder mit wahrhaft genialer Kraft geschaffen hat. Die Träger am Proscenium stellen einen deutschen Krieger mit Schwert und Stierhaut, einen Barden, einen preisgekrönten Sänger, eine Walküre und ein germanisches Weib mit dem Spinnrocken dar. Auch die in den Gewölbezwickeln angebrachten Genien des Ruhmes und der Dichtkunst und die kühn verkürzten sitzenden Gestalten, welche in den Rahmen des grossen Deckengemäldes hineinkomponirt sind, rühren von demselben Meister her. — Das Deckenbild, überhaupt der ganze malerische Teil der Ausschmückung des Plafonds und der Vorhang sind das Werk des in Wien und Paris herangebildeten *Eduard Veith,* welcher in dieser mit grossem Geschick und feinem Schönheitssinn durchgeführten Leistung seinen Beruf zu solchen Werken dekorativer Malerei in hoffnungerweckender Weise dargethan hat. Das erwähnte grosse Deckengemälde zeigt die Repräsentanten aller Stände der Wiener Bevölkerung vereinigt, um der Vindobona zu huldigen, in deren Rücken die Kuppel der Karlskirche sich erhebt. Ein zweites kleineres Bild, welches die Decke der Prosceniumswölbung schmückt, führt uns die Bekränzung des Wiener Volksdramatikers Raimund durch die Musen vor, in deren Gefolge Nestroy und Anzengruber, als die Hauptvertreter der neueren Volksdichtung, erscheinen. Dazu kommen noch eine Anzahl von Medaillons mit reizvoll bewegten Kindergestalten an den Gewölbekappen über der zweiten Galerie. Endlich der Vorhang mit dem Bilde eines Maifestes zur Zeit Leopolds des Glorreichen. Wir führen den Lesern aus dem Prosceniumsbilde Veiths eine Anzahl von Proben vor, welche die Ausdrucksweise dieses aufstrebenden Talentes am besten versinnlichen können.

Die beiden geschilderten Bauten zeigen aufs neue, wie fruchtbar der Wiener Boden für jederlei Aufgaben dekorativen Charakters ist. Besonders

wenn kein strenger Stil den Künstlern enge Grenzen zieht, wenn sich ihre Phantasie frei ergehen, in durchaus modernen Formen mit ungebundener Lust und Freudigkeit schaffen kann, erweisen sie sich aufs glücklichste begabt und selbst dem Schwierigsten gewachsen. Wir können nur wünschen, dass die Pflege der Kunst mit der Vollendung Neu-Wiens nicht nachlasse und dass patriotische Fürsorge von oben wie aus dem Schosse der Bürgerschaft sich auch ferner stets der zahlreichen des Rufes gewärtigen Kräfte erinnere.

CARL VON LÜTZOW.

NOTIZ.

* *Willem van de Velde der jüngere,* von dem wir eines seiner schönsten und berühmtesten Bilder, den „Kanonenschuss" im Rijksmuseum zu Amsterdam, den Lesern in Radirung vorführen, ist als der grösste altholländische Marinemaler überall bekannt. Von seinem Vater, Willem van de Velde d. ä., nahm er die sichere Zeichnung, die genaue Kenntnis aller nautischen Einzelheiten an. Simon de Vlieger, zu dem er später in die Lehre kam, hat in ihm den Sinn für die Feinheit der Lichtwirkungen, für die stille Grösse des Meeres zu jener Höhe entwickelt, die den unvergleichlichen Zauber seiner Bilder ausmacht. Das vorgeführte Beispiel vereinigt alle diese Eigenschaften in seltenem Grade. Es gewährt uns den Anblick einer in klarer Durchsichtigkeit ruhig daliegenden See, auf welcher von dem grossen Schiff im Vordergrunde soeben ein Kanonenschuss abgefeuert wird. Meisterhaft ist der dicht aufwirbelnde Pulverdampf von der spiegelhellen Flut des Meeres abgehoben. An dem Bau, der Ausstattung, der Takelage des Schiffes fesselt jedes Detail unsern Blick. Aber der Hauptreiz des Ganzen, die volle Meisterschaft des Künstlers zeigt sich in der zart durchgebildeten Perspektive von Wasser und Licht, in der uns Meer und Himmel mit der unendlichen Mannigfaltigkeit ihrer Töne und Reflexe mit der fesselndsten Naturwahrheit vor Augen geführt werden. Das Gemälde bildet einen Bestandteil der Sammlung van der Hoop. — Der Urheber unserer Radirung, *W. Steelink,* geb. 1826 zu Amsterdam, einer der tüchtigsten Schüler A. B. B. Taurels, hat sich namentlich als Stecher von Bildern und Zeichnungen moderner holländischer Genre- und Porträtmaler hervorgethan, lieferte neuerdings aber auch zahlreiche Platten nach alten Meistern, teils reine Radirungen, teils Arbeiten gemischter Manier, welche nicht ohne Glück nach malerischer Wirkung streben. Die Leser der Zeitschrift werden ihn demnächst auch als Radirer nach Rembrandt und dem Delfter Jan Vermeer kennen lernen.



Aus den Deckengemälden des Deutschen Volkstheaters in Wien.
Von ED. VEITH.



Willem van de Velde J. pinx.

DER KANONENSCHUSS

KLEINE MITTEILUNGEN.

Correggio's Venus den Amor entwaffnend. Ein Exemplar dieses dem Correggio zugeschriebenen Bildes befand sich nach Jul. Meyer Correggio S. 385 (Allg. Künstler-Lex. I. 461. vgl. S. 410) ehemals bei Mayer in Strassburg, sodann am Anfang dieses Jahrhunderts bei dem Chevalier de Fabry in Genf; Meyer ist geneigt, es mit dem bei Lord Folkestone in Longford Castle befindlichen Bilde zu identifiziren. Dies ist unrichtig; das Bild erschien kürzlich auf einer von der „Gesellschaft der Kunstfreunde“ in Strassburg veranstalteten Ausstellung von Bildern in dortigem Privatbesitz. Wir entnehmen dem Katalog dieser Ausstellung folgende Angaben. Aus dem Besitz des Herrn Magno (so, nicht Mayer) in Strassburg gelangte es in die Hände eines seiner Erben, des Chevalier de Fabry in Genf. Später brachten die Fräulein Fabry das Bild nach Paris und liessen von David d'Angers einen halbdurchsichtigen Schleierzipfel, der einen Teil des rechten Schenkels und den Schoss der Göttin bedeckt, in Wasserfarben ergänzen. Mit dieser Verballhornung kam das Bild von Paris nach Strassburg zurück an den elsässischen Zweig der Familie Fabry-Simonis. Um 1862 ward es nach dem Müllerhofe in der Nähe von Strassburg verbracht“. Während aller dieser Wanderungen hat das Bild niemals einem einzigen Eigentümer angehört. Infolge seines grossen Wertes ist es beständig unverteilt geblieben und in den letzten fünfzig Jahren war das Eigentumsrecht in neun Teile geteilt, welche die Gebrüder Simonis (Alexis, François und Théodore, nacheinander abgekauft haben.“ Der Stich Guérins, der natürlich den Anstandszipfel noch nicht kennt, ist im Gegensinne gehalten. Der Farbenton des Gemäldes ist sehr kräftig, die Gestalt des kleinen Amor besonders schön, die Stimmung der Landschaft vortrefflich. Dagegen fällt am rechten Arm des Amor auf der beleuchteten Seite die mangelnde Rundung, vor allem aber an der linken Hand der Venus der verzeichnete, fast verkrüppelte Zeigefinger (bei Guérin verbessert) auf, der unmöglich von Correggio herrühren kann. Auch die ungeschickte Verkürzung des rechten Oberarmes und ein paar wie tiefe Schnitte wirkende Falten unterhalb der rechten Achsel und an der Brust stören den Eindruck des schönen und wohlerhaltenen Bildes.

Strassburg i. E. *Ad. Michaelis.*

* *Lermolieffs* berühmtes Buch über die Werke der italienischen Meister wird nächstens in völlig umgearbeiteter und beträchtlich erweiterter Gestalt erscheinen. Der erste Band, welcher noch in diesem Jahre zur Ausgabe gelangen soll, enthält nach einer methodologischen Einleitung die zuerst in unserer Zeitschrift erschienenen grundlegenden Aufsätze über die Galerie Borghese, welchen ein neu gearbeiteter Abschnitt über die Galerie Doria-Pamfili in Rom sich anreiht. Nach dem Erscheinen kommen wir eingehend auf das Werk zurück.

* Die berühmte Publikation der spanischen Denkmälerwelt, welche unter dem Titel *„Monumentos arquitectonicos de España“* Jahrzehnte lang erschien und eine Fülle der herrlichsten Aufnahmen aus allen Perioden der Kunstgeschichte Spaniens brachte, hat seit einiger Zeit zu erscheinen aufgehört, ohne ganz abgeschlossen zu sein. Begonnen unter den Auspizien und mit Unterstützung der spanischen Regierung, wurde das Werk später durch *Don José Gil Dorreguray* in Madrid, einem Bruder des Karlistengenerals, selbständig weitergeführt und zwar in derartig opulenter Weise, dass das ganze grosse Vermögen dieser Familie dadurch aufgezehrt worden sein soll. Die bekannte Verlagsbuchhandlung von *Ernst Wasmuth* in Berlin hat nun den Rest der Auflage angekauft und bringt das Werk (3 Bde. Tafeln und 3 Bde Text in Fol.) zum Preise von 1800 Mark in den Handel. Bei der Seltenheit und Gediegenheit dieser glänzenden Publikation glaubten wir namentlich die Vorstände unserer künstlerischen und kunstgewerblichen Fachbibliotheken auf den obigen Besitzwechsel, durch den die Anschaffung des spanischen Prachtwerkes wesentlich erleichtert wird, aufmerksam machen zu sollen.

* *Das Denkmal Walthers von der Vogelweide* von *Heinr. Natter* wurde am 15. September in Bozen feierlich enthüllt. Zahlreiche hervorragende Festgäste aus Österreich-Ungarn wie aus dem deutschen Reiche, Deputationen einer grossen Anzahl österreichischer und deutscher Städte, Vertreter der Universitäten, der Schriftsteller- und Sängervereine wohnten der Enthüllung bei. Vom österreichischen Kaiserhause beehrte S. kaiserl. Hoheit der Herr Erzherzog *Heinrich* mit Familie die Versammlung durch sein Erscheinen. Nachdem auf ein Zeichen von seiner Hand die Hülle gefallen war, hielt Prof. Dr. *Karl Weinhold* aus Berlin die Festrede. Er sagte u. a.: „Gefeiert wird ein wunderbares Fest! Keinem Minnedichter ist bisher solche Ehre widerfahren. Tirol, Österreich, Deutschland sind hier vertreten, um dem Dichter zu huldigen. Walther, du bist unser!“ Weinhold schilderte dann mit begeisterten Worten Walthers Bedeutung, seine Vorzüge, seine Vaterlandsliebe, seine Hochachtung der Frauen, seinen tief religiösen Sinn. „Tirol hat ihm endlich eine Heimat geschaffen. Walther, der heimatlos alle Länder durchzog, ist nicht mehr heimatlos. Sein Heimatschein ist das nun enthüllte Marmorbild. Er möge in Bozen, wo deutsches und welsches Wesen aneinander grenzen, ein Markwart sein deutscher Sprache, Ehre, Sitte. Wir begehren nichts Fremdes, aber den eigenen Herd, auf dem die Flammen des deutschen Geistes lodern, wollen wir erhalten. Männer von Tirol, gelobet, dass eure Thäler und Berge deutsch bleiben, und ihr Frauen stimmt ein! Die heutige Weihe gilt einem Wahrzeichen dieser Stadt; möge es dauern allezeit als Zeichen deutscher Ehre, Zucht, Sitte. Das walte Gott!“ Bei dem Festmahle wurden Toaste auf Kaiser Franz Joseph I. und Kaiser Wilhelm II. ausgebracht. Prof. Dr. *Schiffner*, der Rektor der Innsbrucker Universität, sagte in seinem Trinkspruch u. a.: „Walther von der Vogelweide gehört Österreich und Deutschland gemeinsam an, weilte am Wiener Hof und pries die Milde der österreichischen Fürsten; später lebte er am deutschen Königshof und trat für die Einheit des deutschen Reiches ein, das heute stolz wieder dasteht. Löwe und Aar gehen zusammen, zwei Kaiser deutschen Stammes, beide Friedensschirmer. Wir feiern heute hier ein Eintrachts-

fest.“ — In reizender Lage auf dem Johannesplatz erhebt sich nach einer Zeichnung *Hisers* ein romanischer Brunnen. Schildhaltende Löwen und wasserspeiende Schwäne überragen die Schale des Beckens und lustige Ranken, auf welchen sich muntere Vögel schaukeln, ziehen sich an dem Säulenbündel empor, welches das Postament der weit über Lebensgrösse gebildeten Figur trägt. Der Sänger, aus weissem Laaser Marmor gebildet, steht aufrecht da in der ritterlichen Tracht seiner Zeit; ein langer Mantel fällt ihm malerisch von den Schultern herab, an der linken Seite hängt ein mächtiges Schwert, und in den sinnend verschränkten Händen hält Walther das Attribut seiner fahrenden Kunst: die bauchige Fiedel. Das frei erhobene Haupt, mit einem kleinen Barett bedeckt, wendet sich den heimischen Bergen zu; ein Zug schwärmerischer Begeisterung adelt das männlich schöne, sanfte Gesicht.

* Die Gemeinde des Vorortes *Ottakring bei Wien* hat zur Erinnerung an das vorigjährige Regierungsjubiläum des Kaisers Franz Josef I. die Errichtung eines Austriabrunnens beschlossen und dessen bildnerische Ausschmückung dem Bildhauer *Scherpe*, einem Schüler Kundmanns, übertragen. Das von dem Genannten kürzlich vollendete Modell, ein geschmackvolles und gediegenes Werk, steht gegenwärtig in der k. k. Erzgiesserei zum Guss bereit. Dasselbe zeigt als Bekrönung der Brunnenschale die Gestalt der Austria mit der Rudolfinischen Hauskrone und dem mächtigen Lehensschwert. Der Mantel ist mit dem Doppelaar verziert, der Gürtel zeigt die Länderwappen. Die ganze Erscheinung atmet Hoheit, verbunden mit frischer Natürlichkeit. Zur Rechten ist ein Ovalmedaillon mit dem Bildnis des Kaisers angebracht. Das Unternehmen der Gemeinde verdient Anerkennung und Nachahmung.

* Professor *August Eisenmenger* in Wien hat soeben für die Decke eines Saales im Wiener Rathause zwei grosse allegorische Gemälde vollendet, welche in technischer wie in künstlerischer Hinsicht bemerkenswert sind und in erfreulicher Weise bekunden, dass die Gemeinde fortfährt, für den idealen Schmuck ihres Hauses zu sorgen. Es ist der Vorsaal des Gemeinderatssaales, für dessen Plafond die beiden Bilder bestimmt sind. Vaterland und Vaterstadt werden in ihnen verherrlicht. Auf dem einen Bilde sehen wir die Austria am lichten Himmel daherschweben, getragen von der Liebe, der Treue und der Stärke. Sie ist mit einem Gewande aus Goldbrokatstoff und mit dem Hermelinmantel bekleidet und trägt auf dem Haupt die österreichische Kaiserkrone, in den Händen Scepter und Reichsfahne. Dem Zuge voran schwebt die Gerechtigkeit, darüber im Hintergrunde die Begeisterung. Auf dem zweiten Bilde ist die Vindobona dargestellt, eine üppige Blondine, welche auf den Resten der alten Bastionen sitzt. Der Genius der Freiheit zieht ihr soeben den altersgrauen Schleier der vormärzlichen Zeit vom Haupte und die in Jugend und Schönheit strahlende Gestalt erscheint, das neue Wien versinnlichend, vor uns in voller Pracht, angethan mit einem rotsammtenen, goldgestickten Mieder, die Mauerkrone auf dem Haupte, mit der Rechten den Schild mit dem Stadtwappen aufstützend. Zu ihren Häupten steht ein Genius mit den Fasces. Im Hintergrunde links erscheinen der Ruhm und die Künste, die durch die Verjüngung der Stadt zu neuer Thätigkeit erblühten. Zu Füssen der Vindobona liegt links ein mächtiger Löwe, zerbrochene türkische Trophäen in den Pranken, rechts sitzt die ehrwürdige Gestalt des an seine Ufer gefesselten Danubius und neben ihm der kleine wilde Dämon des Wienflusses. Der Hintergrund zur Rechten öffnet uns einen Ausblick auf das Wasserschloss des Kaiserbrunnens mit den Quellennymphen der Hochquellenleitung und dem Schneeberg als Abschluss. Die reichen und gedankenvollen Kompositionen sind durch eine blühende Frische der Farbe ausgezeichnet, wie sie Eisenmenger nur in seinem früher von uns erwähnten Fries im neuen Burgtheater erreicht hat. Mit diesem haben die Bilder auch ihre eigentümliche Technik gemein. Sie sind nämlich ohne jede Untermalung einfach auf der grundirten Leinwand lasirt, in Öl wie Aquarelle behandelt, ohne jede Deckfarbe. Die Technik ist ebenso solid wie die Wirkung hell und glänzend. Die Bildflächen haben eine Länge von ca. 2,50 m und eine Höhe von 1,85 m. Die Figuren sind fast lebensgross.

* *Gustav Klimt* und *Franz Matsch* haben für das historische Museum der Stadt Wien zwei Innenansichten des alten Burgtheaters gemalt, welche das ehrwürdige Schauspielhaus gefüllt mit seinem altgewohnten Publikum zur Darstellung bringen. Die eine Aufnahme veranschaulicht den Zuschauerraum von der Bühne gegen das Haus, die andere von diesem gegen die Bühne gesehen. Die erste ist von Klimt, die andere von Matsch. Jedes der Bilder enthält mehr als hundert wohlgetroffene Bildnisse von hervorragenden und in diesen Räumen oft gesehenen Persönlichkeiten, welche durch alle Ränge und Plätze verteilt sind. Beide Gemälde sind von jenem fesselnden Realismus und jenem Geschmack in der Behandlung, welche die genannten Künstler schon bei ihrer gemeinsamen Arbeit für das Theater in Karlsbad und in noch höherem Grade bei ihren dekorativen Malereien im neuen Wiener Burgtheater so glänzend bewährt haben.

= tt. *Der Prinz-Heinrich-Brunnen* für *Kiel*, modellirt von Prof. *V. Lürssen*, ist in Bronzeausführung durch die Berliner Erzgiesserei von *Schöffer & Walker* vollendet und gelangt nunmehr zur Aufstellung. Die Grundform des etwa sieben Meter hohen Brunnens ist dreieckig; auf schön gegliedertem Postamente erhebt sich die mit einer Mauerkrone bedeckte „Kilia“ und am Postamente selbst sind die wohlgelungenen Reliefbilder des Prinzen Heinrich und der Prinzessin Irene von Preussen angebracht.

Ludwig Richter-Feier. Aus Hildesheim, wird uns geschrieben: Die Abendstunden des 18. Oktober waren einer erhebenden Richter-Feier in Knaups Theatersaale gewidmet, die uns wahrhaft Gelungenes und Schönes bot. Diese Feier war dem Gedächtnis des Künstlers gewidmet und der Ertrag für das Richter-Denkmal in Dresden bestimmt. Herr Professor Küsthardt hielt zunächst einen Vortrag über den Lebensgang L. Richters und seine künstlerische Bedeutung. In knappen Zügen und formvollendeter Weise entwarf der Vortragende ein Lebensbild des berühmten Meisters, der für die deutsche Kunst von massgebender Bedeutung geworden ist. Herr Küsthardt wies nach, wie die Kunst Richters gerade für das deutsche Haus und die deutsche Familie von segenbringender und wahrhaft erziehlicher Wirkung gewesen und dass der Same, den er hier gestreut hat, zu prächtiger Saat aufgegangen sei und fortdauernd noch befruchtend wirke. Als Mensch sei Richter ein liebenswürdiger, bescheidener Charakter gewesen, von innigem und tiefem Gemütsleben, das in seinen künstlerischen Schöpfungen so wunderbar zum Ausdruck kam. — Der Vortrag wurde von der zahlreichen und sehr gewählten Versammlung mit grossem Interesse aufgenommen. Der zweite Teil der Feier bestand in der Aufführung von lebenden Bildern mit Musikbegleitung. Damen, Herren und Kinder aus der Hildesheimer Gesellschaft hatten sich in liebenswürdiger Weise zur Mitwirkung bereit gefunden. Die Bilder waren tadellos und von überraschend malerischer, ja prächtiger Wirkung. Äusserst lebenswahr gab sich das „Kinderkonzert“, sinnig und deutsch-

fromm, von idealem Hauch umflossen das „Tischgebet“, lebendig und farbensprühend das „Winzerfest“, stimmungsvoll und poetisch mit etwas sentimentaler Wirkung die „Überfahrt nach dem Schreckenstein“, und lebenatmend, nüancenreich und von durchschlagender malerischer Gesamtwirkung das „Hochzeitsfest“. Als Überraschung war noch ein sechstes Bild hinzugefügt, eine *Huldigung für Ludwig Richter*, dessen Büste mitten auf der Bühne auf hohem Postament stand und vom Volk aus allen Ständen — den Mitwirkenden — umgeben war, das bewundernd und verehrungsvoll zu dem Bilde des Künstlers aufschauend, ihm den Ehrenkranz weihte. Der Eindruck, den diese Bilder in ihrer farbigen Plastik machten, war ein gänzlich neuer, denn eigentlich kannte man doch — ausser den verhältnismässig wenigen Bildern, die Richter als junger Künstler gemalt hatte — nur die zarten, liebevoll durchgeführten Zeichnungen, zumeist nur Holzschnitte. — Ein wesentlicher Anteil an dem schönen Gelingen der lebenden Bilder und der Ausstattung der Bühne gebührt den jungen Düsseldorfer Malern, Herrn *Erwin Küsthardt*, dem Sohn des hiesigen Bildhauers und Herrn *Peter Schmitz*, welche Herrn Prof. *Küsthardt* helfend zur Seite standen. — Die Musikbegleitung wurde von Herrn W. Leineweber feinfühlig und mit gutem technischen Gelingen ausgeführt. Die Veranstalter der Feier, Herr Bildhauer Fr. Küsthardt, Herr Pastor J. Graën und Herr Direktor Dr. C. Bittmann, haben sich den Dank aller Kunstfreunde in hohem Masse erworben. Der erhebliche Reinertrag der Feier ist an das Dresdener Komitee zur Errichtung eines Richter-Denkmals abgeführt. Der Ertrag waren 579 M., die Unkosten betrugen 141 M. 40 Pf. so dass 437 M. 60 Pf. nach Dresden abgeliefert werden konnten. Was vereinte Kräfte in unserer kunstsinnigen Stadt Schönes und Erspriessliches zu leisten im stande sind, das hat der Verlauf der Ludwig Richter-Feier von neuem bewiesen.

= tt. *Offenbach a. M.* Der Bildhauer *Hermann Schurig* hat die Büste des Erfinders *A. Edison* in dessen Auftrage modellirt; sie wird in der Münchener Erzgiesserei von *Ferd. von Miller* in Bronze gegossen werden.

= tt. *Prof. Dr. Joseph Durm* hat nach zweijähriger Bauthätigkeit die neue grossherzogliche Kunstgewerbeschule in Karlsruhe nunmehr vollendet, und die aufblühende Anstalt zieht jetzt in ihr neues Heim; dasselbe bildet einen stattlichen dreistöckigen Renaissancebau in Rechteckform mit einem grossen glasüberdeckten Säulenhofe.

= tt. *Karlsruhe.* Als Preisrichter der am 1. August 1890 einzureichenden Modelle für das zu errichtende Kaiser-Wilhelm-Denkmal sind vom Stadtrate die drei Bildhauer Professor *C. von Zumbusch*-Wien und die zwei Berliner Professoren *Gustav Eberlein* und *Fr. Schaper*, sowie die beiden Architekten *Paul Wallot* - Berlin und *Friedrich Thiersch*-München erwählt worden. Die genannten fünf Künstler haben ihr Erscheinen auch zugesagt.

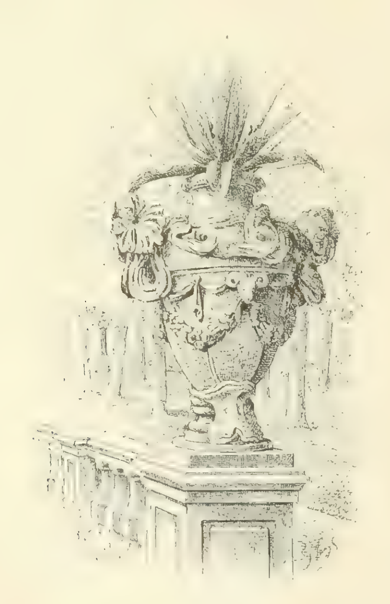
* Über die *Pariser Einrichtungen zur Hebung des Volkswohlstandes* hielt der Abgeordnete Hofrath *Exner* im Wiener Gewerbeverein kürzlich einen beachtenswerten Vortrag. Er sagte unter anderm: Die Weltausstellung im Jahre 1889, dieses grandiose Unternehmen zur Hebung des Pariser Wohlstandes, gab trotz des Fernbleibens von Mitteleuropa ein vollständiges und getreues Bild des gegenwärtigen Zustandes der künstlerischen, kunstgewerblichen, industriellen und Bodenkulturproduktion und zeigte uns an Hunderten und Hunderten von Einzelfortschritten die ungeahnten, weittragenden und nachhaltigen Erfolge menschlicher Arbeit im letzten Dezennium. Und dennoch muss der Gesamteindruck der Verwaltungsmassregeln, die ergriffen wurden, um die Arbeit des französischen Volkes in ihrer dominirenden Stellung zu erhalten, noch mehr imponiren; dennoch wird die beharrliche, gleichmässige Wirksamkeit der öffentlichen Institute den Volkswohlstand nachhaltiger fördern, als die Ausstellung. Die technischen Lehranstalten Frankreichs, die Pariser Museen, die französische Akademie waren die Vorbilder für viele analoge ausgezeichnete Anstalten in allen übrigen Kulturstaaten der Welt. Paris besass die erste polytechnische Schule, das erste technische Gewerbemuseum, die erste Hochschule für Brücken- und Strassenbau, die erste höhere Gewerbeschule, und der Staat, die Kommune und die Privatinitiative wetteifern in der Konservirung und Ausgestaltung dieser sowie in der Schaffung neuer Institute. Das Conservatoire des arts et métiers, das älteste und bis heute noch bedeutendste technische Gewerbemuseum, ist von ehrwürdigem Alter und gleichzeitig von unvergleichlich jugendlicher Thatkraft. Es besitzt die grösste technische Sammlung der Welt. Die 15 Lehrkanzeln versammeln in den 6 Wintermonaten circa 200000 Zuhörer, und die Bibliothek wird von etwa 30000 Personen per Jahr besucht. Den modernen Bedürfnissen nach Belehrung in politischer Beziehung wurde durch die Errichtung der École libre des sciences politiques in der gründlichsten Weise entsprochen. Diese wirklich freie Hochschule mit nicht weniger als 38 Lehrkanzeln kommt besonders den Welthandelsbeziehungen Frankreichs zu gute. Die Absolventen der genannten jungen Lehranstalt werden entweder dem Ministerium des Äussern oder dem Kolonialdienste zugeführt. Für die Erziehung von Exporteuren ist eine eigene Lehranstalt errichtet worden: die École préparatoire au commerce d'exportation, welche unter der Leitung von Lesseps und Felix Faure steht. Der technische Unterricht hängt eben mit dem Exporte und mit diesem der Wohlstand des Landes zusammen. Der Wert der industriellen Produktion Frankreichs wurde von Clémenceau für das Jahr 1847 mit 5 Milliarden, für das Jahr 1860 mit 10 Milliarden, für das Jahr 1888 mit 16 Milliarden geschätzt, von denen jetzt $4^1/_2$ Milliarden allein auf Paris entfallen. Die Zahl der stabilen Pferdekräfte betrug in Frankreich im Jahre 1840 34450, im Jahre 1880 544152 und im Jahre 1885 702666. Diese rapide Steigerung der Industrie wurde nur durch den ausgezeichneten technischen Unterricht ermöglicht. Das glänzendste Beispiel hiefür ist die Staatsgewerbeschule in Paris, die Ecole centrale des arts et manufactures, welche, im Jahre 1829 als Privatschule neben den technischen Hochschulen gegründet, im Jahre 1857 verstaatlicht wurde. In allerjüngster Zeit bezog diese Anstalt ihren neuen Palast, für welchen die Kammer auf Grund eines Referates des Deputirten Spuller 6180000 Francs votirte, während die Schule selbst und die Kommune Paris mehr als 3 Millionen Francs zur Verfügung stellten, so dass das Gebäude einen Wert von mehr als 9 Millionen Francs besitzt. Redner schilderte sodann im Detail die Einrichtungen, welche in den letzten zehn Jahren durch den Staat, durch die Kommune Paris und durch die Privatinitiative entstanden sind, insbesondere die neuen Fachschulen, das Musée des arts décoratifs und das Musée des arts comparés, deren Aufgabe er mit jener der alten Museen in Vergleich stellte und bewies, dass man in Frankreich der Ansicht ist und die Verwaltung danach einrichtet, dass unsere gegenwärtige Civilisation und der Volkswohlstand hauptsächlich auf der Verwertung der Wissenschaften beruhen.

= tt. *Heidelberg.* Das Baubureau für die Untersuchung und Aufnahme der erhaltenen Reste des Heidelberger Schlosses wurde am 1. November dieses Jahres, nach nunmehr $6^1/_2$jähriger Thätigkeit, aufgehoben. Das Badische

Staatsministerium wird auf Grund der gewonnenen Resultate und der genau aufgenommenen Zeichnungen nun den demnächst zusammentretenden beiden Kammern der Landstände seine Anträge bezüglich der auszuführenden Schlossrestaurationen unterbreiten, und wir hoffen, dass dieselben mit allseitiger Befriedigung begrüsst werden können.

* *Wiener Kunstauktionen.* Anfang Dezember kommt durch die Kunsthandlung H. O. Miethke in Wien die aussergewöhnlich schöne und reichhaltige Sammlung aus dem Nachlasse des dort verstorbenen amerikanischen Kunsthändlers *Adolf Kohn* zur Versteigerung. Es sind darunter Werke der bedeutendsten *Miniaturmaler*, wie Isabey, D. Saint Augustin, P. A. Hall, Petitot, Shelley, H. Füger, Daffinger, Jean Vestier, Moreau, Sicardi, Tellier, Du Bois, Lagrené, Toure, Delaplace, M. Lebrun, Singry, L. Aubry, Vangorp, Crescent u. a., bei 300 an der Zahl, ferner aus demselben Besitze schöne altchinesische und japanische Kunstgegenstände, Bilder und Zeichnungen. — Gleichzeitig gelangen durch die Kunsthandlung H. O. Miethke die berühmten Sammlungen moderner Gemälde aus dem Besitze des in Wien verstorbenen Herrn *Henry Lustig* sowie des Fabrikanten Herrn *Eduard Föst* zum Verkaufe. Diese Sammlungen enthalten Werke von Andreas und Oswald Achenbach, Ziem, Brascassat, Willems, Paul Meyerheim's berühmtes Bild „die Schafschur", Verboekhoven, Ricard, Clays, Leopold Müller, Israels, Ary Scheffer, Gerôme, Brillouin, A. Seitz, B. C. Koekkoek, Madou und anderen. — Den Schluss dieser bedeutenden Versteigerung bildet die von dem verstorbenen *Freiherrn Alexander von Warsberg* hinterlassene grosse Sammlung von Aquarellen und Zeichnungen, darunter solche von Corrodi, O. Achenbach, Ziem, Werner, Calame, Rottmann, Preller, Darstellungen aus den klassischen Gegenden des Orients, die zum Teil auf Veranlassung des als Sammler und Kunstkenner bekannten Eigentümers entstanden sind. Der Illustrirte Katalog erscheint in der zweiten Hälfte des November und ist durch die Kunsthandlung H. O. Miethke in Wien zu beziehen.

x. *Münchener Kunstauktion.* Vom 18. November angefangen gelangt in München in den Centralsälen unter der Direktion des gerichtlich verpflichteten Kunstexperten *Karl Maurer* die bedeutende und wertvolle Gemäldesammlung des Schlosses Haag zur Versteigerung. Zugleich wird der Nachlass von Gemälden, Kupferstichwerken und Antiquitäten einiger verstorbener Sammler mit versteigert. Der mehr als 600 Nummern enthaltende Katalog nennt die Namen: Adam, Bassano, Boucher, Braith, Breughel, Canaletto, Canon, Cuyp, Dorner, Droogsloot, Eberle, Ebert, Ezdorf, de Heem, Heemskerk, Hetsch, Honthorst, Horschelt, Huysum, Kaufmann, Kaulbach, Kirchner, Kobell, Lange, Leyden, Makart, Mařàk, Mattenheimer, Millet, Palamedes, Peters, Querfurt, Reni, Schoreel, Stanley, Storck, Teniers, Tiepolo, Titian, Voltz, Zimmermann, Zwengauer. Die öffentliche Besichtigung findet am 15. 16. 17. November statt. Kataloge können durch den Kunstexperten Karl Maurer bezogen werden.



Salzburg. Vase aus dem Mirabellgarten.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* —
Druck von *August Pries.*



Abb. 55.



Abb. 56.



Abb. 57.



Abb. 58.

HAUSKAPELLEN UND GESCHLECHTERHÄUSER IN REGENSBURG.

VON C. TH. POHLIG.

MIT ABBILDUNGEN.

II.[1])

Die Verenakapelle in der Bachgasse.

N DER Bachgasse, der bereits besprochenen Kreuzkapelle gegenüber, liegt die Verenakapelle im Hause Litera C. Nr. 113. Über die Lage dieser Kapelle war man lange im unklaren. Nach vorhandenen Regesten geschieht des Hauses der Baumburger, welche die Kreuzkapelle gründeten, gegenüber der „Vrenkirche“ Erwähnung, und nach einer anderen Stelle, die bereits bei Besprechung der Kreuzkapelle mitgeteilt wurde, übergab Jacob Meillinger die Briefe über ein Haus in der Bachgasse „gegen des Woller Kirche über“ 1399 an Hans Läutwein und seine Schwester Ingolstetter. Es kann damit nur das Baumburgersche Haus gemeint sein; denn dieses gelangte gegen Ende des 14. Jahrhunderts in den Besitz der Ingolstetter und lag der Verenakapelle gegenüber. Es kann also keinem Zweifel unterliegen, dass diese Kapelle und das ehedem Wollersche Haus in dem jetzigen Hartweinschen Hause C. 113 zu suchen ist. Die älteste Nachricht, welche über dieses Haus vorhanden ist, datirt vom Pfintztag nach Martini des Jahres 1371, laut welcher Ulrich Woller der „Frenkapelle in seinem Hause im Pach“ zwei Weingärten verschreibt. Die Woller waren ein altes Regensburger Bürgergeschlecht, denen auch das grosse Eckhaus B. 64 am Haidplatz gehörte, in welchem sich die St. Laurenzkapelle befand. Diese Kapelle ist längst verbaut und auch das stattliche Haus vielfach umgemodelt worden; nur an der Rückseite desselben gegen die Rote Hahnengasse bemerkt man noch einige frühgotische Fenster mit Säulchen und Knäufen.

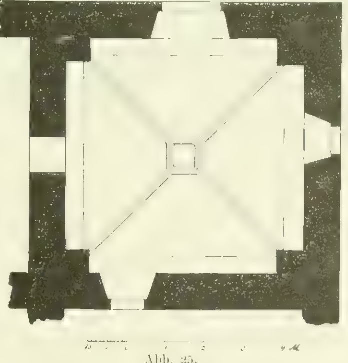


Abb. 25.

Abb. 26.

Nach den Wollern war das Haus in der Bachgasse im Besitze der Grafenreuter und später der Landolz. Unter dem Erker befinden sich die Wappen dieser beiden Geschlechter; das Grafenreutersche ist geschacht (schachbrettartig geteilt), das Landolzsche enthält einen wagrecht liegenden Ast, mit drei nach unten wachsenden Lindenblättern.

Das Gebäude hat sowohl in seinem Äusseren als auch im Inneren mancherlei Wandlungen im Laufe der Jahrhunderte erfahren. Ursprünglich befand sich allem Anschein nach an der Ecke, wo die Kapelle befindlich, ein Turm. Darauf lassen sowohl die mit den Eckpfeilern über 1,50 m dicken Umfassungsmauern als auch die ungleiche Höhe der Fussböden in den oberen Stockwerken dieses Gebäudeteiles, gegenüber denen der anstossenden

1) Vergl. Teil I in Bd. XXIV, S. 257 ff., wo unter Abbildung 17: Fenster *am Grafenreuterschen Haus* zu lesen ist.

Räume, schliessen. Das rundbogige Kreuzgewölbe mit seinen durch eine einfache Hohlkehle, Abb. 26, hergestellten Gurten deutet auf spätromanischen Ursprung. Die Diagonalgurten vereinigen sich nicht in einem Schlussstein, sondern schneiden an die Ecken eines Quadrates an, welches von dem Gurtenprofil gebildet wird. (Siehe den Grundriss Abb. 25.) Der Grundplan ist nahezu ein Quadrat mit einem mittleren Durchmesser von 6,16 m, die Höhe beträgt 4,50 m. Neben der Kapelle sind zwei mit Tonnengewölben überdeckte Räume, von denen der zunächst liegende wohl als Sakristei gedient hat. Gegenwärtig befindet sich eine Glaserwerkstatt darin und in der früheren Kapelle ein Verkaufsladen. Im 14. oder 15. Jahrhundert fand ein teilweiser Umbau des Hauses statt. Als einziger architektonischer Überrest dieser Periode ist noch ein kleines Spitzbogenfenster am Giebel vorhanden. Die nach rückwärts liegenden Räume erfuhren im 16. Jahrhundert einen weiteren Umbau. Trotz einiger später eingezogenen Zwischenwände und Weissdecken ist die Bauart noch deutlich zu erkennen. Ein oblonger Raum von beträchtlicher Grösse ist mit rundbogigen Kreuzgewölben überspannt, die durch zwei Rundsäulen toskanischer Ordnung getragen werden. Die mit den Rundsäulen korrespondirenden Gewölbeansätze an den Seiten und Ecken sind mit einem dem Säulenkapitäl entsprechenden Antenprofil abgeschlossen.

Abb. 27.



Abb. 28.

Das Haus an der Heuport mit der Andreaskapelle.

Dieses Haus gehörte im Mittelalter sowohl durch seine bevorzugte Lage im Centrum der Stadt, am Domplatz, als auch durch seine Ausdehnung und Bauart, wie nicht minder durch eine Reihe angesehener Besitzer aus den ältesten Patrizierfamilien zu den hervorragendsten Geschlechterhäusern Regensburgs. Es erstreckte sich von der Judengasse, der jetzigen Residenzstrasse, bis ins Kramgässchen und wird in den Urkunden des 14. Jahrhunderts „das Haus an der Hewbart vor Pruckh [1]), genannt in dem Dörflein und die Kuchin“ bezeichnet. Den letzteren Namen „die Kuchin“, oder „die Kuchen“ führte der nördliche Teil des Hauses gegen das Kramgässchen. Der Platz vor dem Hause hiess im Mittelalter Heumarkt und noch die Diözesmatrikel von 1433 bezeichnet die Lage der Andreaskapelle „in foro foeni“. Später hiess dieser Platz Eiermarkt, auch Eierwinkel, weil das Haus hier einen einspringenden Winkel bildet. Schon vor der Zeit, bis zu welcher unsere Urkunden zurückreichen, scheint hier ein ansehnlicher Bau gestanden zu haben. Die Sage meldet von einem kaiserlichen Palast der Karolinger, welcher Überlieferung auch der Kartäusermönch Grünewald [1]) Ausdruck verliehen hat, wenn er schrieb: „St. Andre im Ayrwinkel, auch Königshof am Krautermarkt, ist von Königen und Fürsten an die adeligen Burger kommen.“ Die Sage weiss ferner zu erzählen, dass dieser kaiserliche Palast später in ein Frauenkloster vom Orden des Berges Karmel umgestaltet worden und dass die St. Andreaskapelle mit einem Kreuzgang dieses Klosters verbunden gewesen sei. Noch heute ist im Volke der Glaube verbreitet, dass an gewissen Tagen zu Mitternacht eine Nonne mit weissem Wichel durch die Gewölbe wandelt. Ähnliche Spukgeschichten erzählt man sich übrigens auch von anderen alten Häusern, in denen sich früher Hauskapellen befanden. Urkundlich wissen wir weder von einem Palast der Karolinger an dieser Stelle, noch von einem Frauenkloster etwas.

Die älteste Urkunde, welche über das Haus an der Heuport vorhanden ist, stammt aus dem Jahre 1335 [2]). Es ist dies ein Gültbrief, worin das Katharinenspital gegen 200 Pfund Pfennige, welche „Herr Carl der Crazzer an der Hewbart weyland Burger ze Regenspurg“ dem Spital übergab, zehn Schaff Getreide ewiger Gült alle Jahr vor Emmeramstag der Kapelle an der Heuport „ewiglich gewidmet hat.“ Dieser Karl Kratzer, Hansgraf [3]) zu Regens-

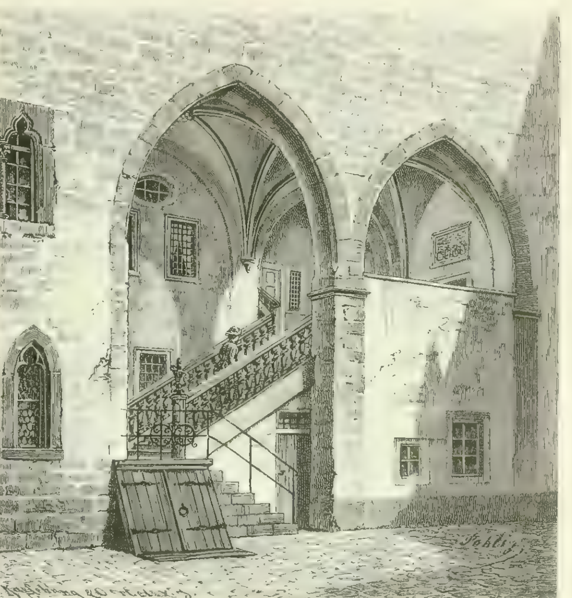
1) Auch „vor der Tunaubruck“.

1) Grünewalds Ratisbonae II, Cap. VII.

2) Im Besitze der Hauseigentümerin, Frau Buchhändlerswitwe Coppenrath.

3) Hansgraf, Handelsgraf, Richter in Handelssachen.

burg, dem das Haus im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts gehörte, war jedenfalls auch der Erbauer desselben. Es findet sich wenigstens unter den noch vorhandenen Bauformen nichts vor, was auf eine frühere Zeit hindeutet. Die ältesten Teile des Hauses weisen den frühgotischen Stil auf. Es ist nicht mehr viel, was aus jener Zeit auf uns gekommen ist. Mehrfache Umänderungen im Laufe der Jahrhunderte haben das Haus, und besonders das Äussere desselben, sehr zu seinem Nachteil verändert. So wurde der grosse Eckturm am Kramgässchen im 16. Jahrhundert bis zur Dachhöhe des Hauses abgetragen, die Masswerksgalerie, welche vordem das Gebäude krönte, ist verschwunden und von den gotischen Fenstern, welche den weitläufigen Bau zierten, sind nur noch dürftige Überreste vorhanden. Eine spätere Zeit hat es vorgezogen, diese Fenster herauszuschlagen und durch viereckige Mauerlöcher zu ersetzen. Nur ein einziges grosses Spitzbogenfenster mit Säulchen und Kapitälen an den reichprofilirten Fensterwandungen ist an der Aussenseite des Gebäudes vollständig erhalten geblieben. Es befindet sich in dem einspringenden Winkel des südlichen Flügels und ist durch die vorgebaute Buchhandlungsauslage teilweise verdeckt. Etwas besser sieht es noch im Inneren des Hauses aus. Tritt man durch das Hausthor ein, so wird man durch ein grandioses Treppenhaus überrascht, das sich mit weitgesprengten Spitzbögen gegen den Hof öffnet und mit gotischen Kreuzgewölben überdeckt ist. Wie unsere Abbildung 29 zeigt, muss die Wirkung früher eine noch bedeutendere gewesen sein, ehe die ursprüngliche Anlage durch mancherlei Einbauten beeinträchtigt wurde, wie z. B. die glatte Wandfläche am unteren Teil des hinteren Spitzbogens, sowie die viereckigen Fenster mit dem darüber befindlichen Ochsenauge an der Innenseite des Treppenaufganges. Am linken Eckpfeiler dieser Innenseite (auf unserer Abbildung nicht mehr sichtbar) befindet sich eine interessante Skulptur, die Figürchen einer klugen und einer thörichten Jungfrau, fast ganz frei aus dem Stein gearbeitet, auf Konsolen und unter Baldachinen stehend. An der Stirnseite des Treppenhauses ist eine Steintafel eingemauert, welche vier Wappen des Junkers Georg Krayss von Lindenfels enthält, dem das Haus im 17. Jahrhundert gehörte. Noch verdient ein reiches gotisches Gewölbe im Parterregeschoss Erwähnung, das durch seine ganz eigenartige Gewölbeführung als ein Unikum bezeichnet werden darf und von dem wir in Abb. 27 einen Grundriss geben. Dasselbe stösst mit einer Langseite an die Innenwand des Treppenhauses, dessen unteres Fenster den Raum spärlich erleuchtet. Ein zweites Fenster ist daher in der Ecke hineingebrochen und mündet in dem einspringenden Winkel aus, den die beiden Gebäudeflügel bilden. Wie aus dem Grundplan ersichtlich, geht die Quergurte wegen des Fensters an der einen Langseite nur bis zur Mitte des Gewölbes, um sich dann von hier aus in die gegenüberliegenden Ecken zu verzweigen. Die übrige Gurtenführung ist aus der Zeichnung ersichtlich. Abb. 28 giebt das Gurtenprofil. Die drei reich skulptirten Schlusssteine sind mit Blätterkränzen und darüber hervortretenden Rosetten geschmückt. Wenn man nach den vorhandenen Resten auf das Ganze schliessen darf, so muss der ursprüngliche Bau zu den hervorragendsten Beispielen gotischer Wohnhausarchitektur gehört haben.


Abb 29. Haus an der Heuport; Treppenhaus

Kehren wir nach diesen Betrachtungen wieder zur Geschichte des Hauses und der Kapelle zurück.

Es wird nicht leicht ein Haus in Regensburg geben, über das so viele Urkunden aus allen Jahrhunderten seit seinem Bestehen vorhanden sind. Eine grosse Anzahl von Kauf- und Lehenbriefen, Gültverschreibungen, Reversen, Verträgen, Taxquittungen und Wachtbescheiden bilden ein förmliches Hausarchiv, das hauptsächlich von dem vorletzten Besitzer, Buchhändler Manz, durch Wiedererwerbung abhanden gekommener Urkunden vervollständigt wurde. Aus dieser reichen Sammlung lässt sich eine vollständige Geschichte dieses alten Geschlechterhauses zusammenstellen; im Nachfolgenden soll nur das Hauptsächlichste erwähnt werden.

Bis zum Jahre 1341 war der ganze Gebäudekomplex samt Kapelle im Besitze des Hansgrafen Karl Kratzer und seiner Nachfolger. Nach ihnen hatte eine Reihe von edlen und „erbaren“ Geschlechtern den grossen Gebäudekomplex ganz oder teilweise in Besitz, so im 14. Jahrhundert die *Straubinger*, *Simon*, *Paulndorfer*, *Püttreichsperger*, *Parränter* und *Hädrar*. Im 15. Jahrhundert begegnen wir den *Staynsbergern* und *Sittauern*, den alten Regensburger Geschlechtern der *Graner*, *Gumprecht* und *Ingolstetter*, ferner der *Eckhardt*, *Reich* und *Grafenreuter*. Näher darauf einzugehen, müssen wir uns an dieser Stelle versagen. Im 16. Jahrhundert gelangte das Gebäude in den Besitz des Ratsgeschlechtes der *Portner*.



Abb. 30. Gewölbe der Andreaskapelle.

Unter *Christoph Portner* wurde die Kapelle profanirt. Die 2 Zentner 39 Pfund schwere Glocke schenkte er 1560 an die Neupfarrkirche für die zu giessende grosse Uhrglocke, welche ausschliesslich aus Glocken säkularisirter Kapellen gegossen wurde. Im Jahre 1563 übergab er auf Wunsch des Rates die Gülten und Zinsen der Kapelle in seinem Hause an das Almosenamt der Stadt. Dieselben betrugen jährlich „41 Gulden, 5 Schilling Wiener (Pfennige) in Müntz Einkommen auf nachfolgenden Gründen und Stucken: Auf Georg Kolbingers Behausung gegen den Salzstadel über 11 Gulden, 3 Schilling Wiener; auf Hansen Meyers, Schiffmanns, Acker vor Jakobsthor gelegen 1 Gulden, 5 Schilling, 13 Wiener und aus der von Christoph Portner selbst innehabender Hauptsumme von 570 Gulden, 28 Gulden, 3 Schilling, 15 Wiener Zinsen.“ Von den zehn Schaff Getreide des Katharinenspitals ist jedoch keine Rede. Portner erbot sich „aus freien Stücken“, die Summe von 570 Gulden aus eigenen Mitteln auf 600 Gulden zu erhöhen und verpflichtete sich, diese Summe in sechs Jahresraten à 100 Gulden zu entrichten. Cammerer und Rat stellten ihm hierüber unterm 25. Dezember 1563 einen Revers [1]) aus und versprachen ihm, gewissermassen als Äquivalent für sein Entgegenkommen, seinen Erben und Nachkommen, wenn sie in Not geraten sollten, Unterstützungen zu reichen oder ihnen Stipendien „sonderlich in Theologia“ zu teil werden zu lassen. Ferner wurde ihm das Recht eingeräumt, „gedachte Kirchen zu verbauen und in seines Hauses Nutz zu verwenden, wie auch den silbernen Kelch, ein silbern Andreasbild und einen gestickten Messornat behalten zu dürfen.“ Von der Erlaubnis, die Kapelle zu verbauen machte denn auch Portner den ausgiebigsten Gebrauch. Er teilte den hohen stattlichen Raum in drei Stockwerke, schuf das zweite und dritte Geschoss in Wohnungen zu je drei Zimmern um und liess unten ein Gewölbe einziehen.

Die Andreaskapelle ist die zweithöchste der Regensburger Hauskapellen, sie wird nur um weniges von der Thomaskapelle im Auerhaus übertroffen. Ihre Dimensionen betragen 9 m in der Länge, 7,75 m in der Weite und $10\frac{1}{3}$ m in der Höhe. (Die Thomaskapelle misst 11 m in der Höhe, das untere Geschoss dazu gerechnet.) Trotz der Verbauung der Andreaskapelle kann man sich ein vollständiges Bild derselben machen, da das gotische Gewölbe noch erhalten ist. Es reicht mit seinen Tragsteinen bis in den mittleren Stock hinab und man darf sich nur Fussböden und Zwischenwände entfernt denken, um sich das ursprüngliche Bild des stattlichen Raumes zu rekonstruiren. Unsere Abbildung 30 zeigt uns eine Ansicht des Gewölbes und Abb. 31 einen Grundplan desselben. Was daran auffällig erscheint, ist

1) Im Nachlass des Hauptmanns C. W. Neumann.

die grosse Nische in der 1,50 m dicken Mauer des anstossenden Turmes und die durch diese Nische bedingte Brechung oder Kröpfung der Wandbogen. An der Ostseite mag wohl früher eine Apsis gewesen sein, denn es fehlt an dieser Seite die Wandgurte, und die beiden Gurtenansätze am östlichen Schlussstein (siehe den Grundplan) lassen auch etwas Ähnliches vermuten. Dass auf dieser Seite hohe Spitzbogenfenster angebracht waren, ist selbstverständlich, die jetzt vorhandenen Fenster entstammen dem Portnerschen Umbau im 16. Jahrhundert. Die Profilirung der Gewölberippen ist eine reichere, als dies gewöhnlich der Fall ist. Sie besteht nach Fig. 32 aus Platte, Einkerbung, Schräge und zwei aufeinander folgenden Hohlkehlen, die nur durch einen schmalen Steg von einander getrennt sind. Abb. 33 giebt die Form eines Tragsteines. An einem der sehr beschädigten und verputzten Schlusssteine erkennt man einen frühgotischen Wappenschild, der vermutlich das Wappen des Bauherrn, des Hansgrafen Karl Kratzer enthielt.

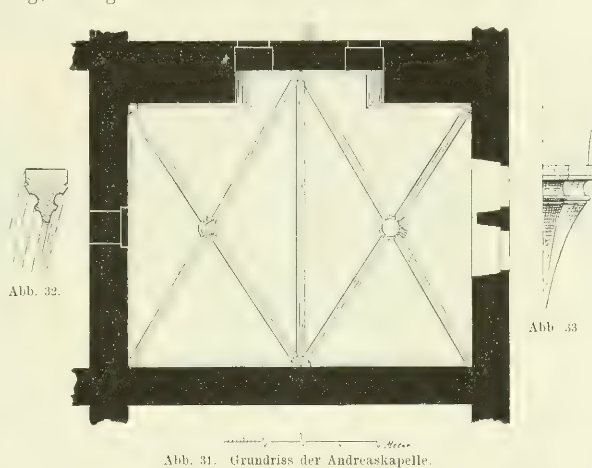


Abb. 32.

Abb. 31. Grundriss der Andreaskapelle.

Abb. 33.

Von den Portnern ging das Haus an der Heuport gegen Ende des 16. Jahrhunderts an den Junker Georg Krais von Lindenfels über, der eine geborene Portner zur Frau hatte. Aus einem Wachtbescheid vom 13. Sept. 1593 ersehen wir, dass Krais von Lindenfels im genannten Jahre bereits Besitzer des Hauses war. Er erhielt nämlich in diesem Jahre die Erlaubnis, den Turm bis auf 72 Werkschuh abzubrechen, das ist bis zu gleicher Höhe mit der Hausmauer, weil der obere Teil des Turmes baufällig geworden war. Nach dem erwähnten Wachtbescheid führte der Anwohner des Turmes, Gürtler Hans Hofmann in der Kramgasse Klage gegen Junker Krais, weil sein Haus beim Abbruch des Turmes beschädigt worden war und wurde ihm vom Ratsherrn Tobias Adler als Wachtmeister der Wahlenwacht[1]) 60 Gulden Schadenersatz zugesprochen.

Von späteren Besitzern des Hauses verdient noch der Handelsherr und Stadtgerichtsassessor, der „Ehrenveste und Wohlfürnehme Herr Joh. Ludwig Pürckhl“ (seit 1706) Erwähnung, dessen Wappen an das Gewölbe im Erdgeschoss der verbauten Kapelle gemalt ist. Es zeigt ein schwarzes, rechtsspringendes Einhorn mit einem dreiblätterigen Zweige im Maul und ist mit einem Spruchbande umgeben, das die Devise trägt: „Thue recht, lass Gott walten!“ Zur Zeit ist der grössere Teil desselben im Besitze der Coppenrathschen Verlagsbuchhandlung, der kleinere mit der Kapelle im Besitze der Kaufmannswitwe Markl.

Die Alexiuskapelle.

Nur um zwei Häuser von der eben besprochenen Andreaskapelle entfernt, im sogen. „Hohen Laden“ A. 15 lag die Kapelle zu Ehren St. Alexy. Wenngleich dieselbe bei Einhaltung der chronologischen Reihenfolge erst später zu behandeln wäre, so soll dieselbe doch wegen der unmittelbaren Nähe an der obengenannten Kapelle und weil auch dieses Haus im Mittelalter zuweilen das Haus an der Heuport genannt worden sein soll, gleich hier eine Stelle finden. Zudem ist der Unterschied in der Bauzeit nicht so bedeutend, nur die nachher noch zu besprechenden Kapellen St. Thomae und St. Sigismund gehen ihr zeitlich voran. Bot das Haus an der Heuport mit der Andreaskapelle einen Reichtum an Urkunden, wie nicht leicht ein anderes der hiesigen Geschlechterhäuser, so besitzen wir über das Haus mit der Alexykapelle nur sehr dürftige Nachrichten, ja man war sogar im Zweifel, wo man die Alexykapelle zu suchen hatte. Während Schuegraf die Lage derselben im „Hohen Laden“ angab, war Neumann der Ansicht, dass hier die Kapelle St. Margaretha und Sebastiani zu suchen sei. Was darüber aufzufinden war, spricht jedoch dafür, dass hier wirk-

1) Die Stadt war in eine Anzahl Bezirke (Wachten) eingeteilt und jede Wacht hatte einen Vorsteher oder Wachtmeister, der in der Regel dem Rate angehörte.

lich die Alexiuskapelle lag. Der städtische Bauamtsdirektor Gölgel[1]) beschreibt in seinem Verzeichnis der Hauskapellen von 1724 die Lage derselben in einer Weise, dass kein anderes Haus damit gemeint sein kann, wenn er sagt: „Die Alexykapelle in Ehrentreuen, in Lindwurm genannt, befand sich in des Herrn Anton Kufners, Handelsmanns und E. Erb. Allmosen Ambts Ass. (essors) Frauen Eheliebsten Behausung gegen den Bischofshof und der Leyboldischen Apotheke über.“ Diese Leyboldische Apotheke ist aber keine andere, als die heutige Leixl-Apotheke und war von 1683 bis 1796 im Besitze der Apothekerfamilie Leybold. Somit kann über die Lage der Alexykapelle kein Zweifel obwalten. Sie befindet sich in dem Hartlaubschen Hause Litera F. 15, der

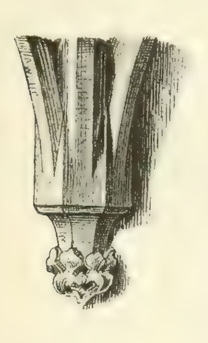


Abb. 35. Von der Alexiuskapelle.

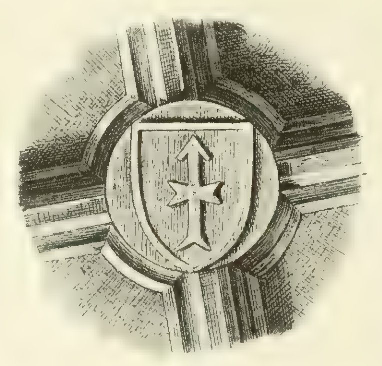


Abb. 37. Von der Alexiuskapelle.

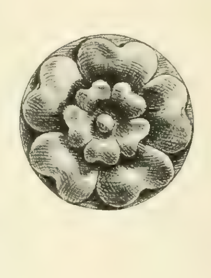


Abb. 36. Von der Alexiuskapelle.

„Hohe Laden“ genannt, welches der Apotheke und dem Bischofshof gegenüber liegt.

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts soll Haus und Kapelle Ott dem Graner gehört haben, dessen Sippe auch den Teil des Hauses an der Heuport, genannt „die Kuchen“, im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts inne hatte. Damals soll die Kapelle weder einen Kaplan, noch gestiftete Gottesdienste gehabt haben. Erst Konrad der Dürrnstetter und seine Schwester, Frau Dorothea Ingolstetter stifteten 1409 eine ewige Messe, indem der erstere der Kapelle 75 Pfund, die letztere 25 Pfund Regensburger Pfennige vermachte. Von Gölgel erfahren wir, dass von da an auch jeder Hausbesitzer jährlich 6 Gulden, 3 Schillinge für diesen Zweck beisteuerte, und dass die Kapelle auch noch weitere Benefizien hatte. So wird in einem Verzeichnis von 1583 auch ein Weingärtchen bei Winzer genannt, dessen Zins 1 Pfund Pfennige betrug, von welchem die Kapelle zwei Drittel und das Hochstift ein Drittel zu beanspruchen hatte. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts war Dr. Oberndorfer Besitzer von Haus und Kapelle[1]). Auf ihn folgte der Ratsgeschlechter und Handelsherr Hans Heusinger, unter dem die Kapelle profanirt wurde. Im Jahre 1560 schenkte er die Glocke, die in einem jetzt nicht mehr vorhandenen Türmchen aufgehangen war, an die Neupfarrkirche zum Guss der grossen Uhrglocke, und 1565 überwies er die bisher zur Kapelle geleisteten 6 Gulden, 3 Schillinge dem Almosenamt der Stadt mit der Erklärung, dass er das zur heil. Messe gestiftete Weingärtchen zu Winzer — nach einer anderen Nachricht zu Pfaffenstein — hinfort selbst bebauen und die ihm zuständigen zwei Drittel Pfund Pfennige nach Abzug seiner Kosten ebenfalls dem Almosenamt überweisen wolle. Die Kapelle selbst verwendete er als Handelsgewölbe, und diesem Zweck dient sie bis zum heutigen Tage, wo das Gebäude im Besitze des Kaufmanns Hartlaub ist.

Wie in allen ansehnlichen Häusern des Mittelalters, so ist auch in diesem Hause das ganze Erdgeschoss überwölbt. Zur ehemaligen Kapelle führen von der Strasse aus fünf Stufen empor. Vordem stand an dieser Vorderseite wahrscheinlich der Altar, und der Eingang führte damals von der Hausflur aus an der südlichen Langseite der Kapelle ins Innere.

1) Gölgel bekleidete dieses Amt von 1716—1730 nach einem Album im städtischen Archiv, welches das Personal des reichsstädtischen Bauamts — Direktoren, Beisitzer und Bauschreiber — von 1547 an enthält und mit einer grossen Anzahl von Porträts in Öl- und Wasserfarben geschmückt ist. Angelegt wurde es im Jahre 1600.

1) Aber nicht wie Schuegraf (wahrscheinlich gestützt auf eine aus dem Jahre 1711 stammende fehlerhafte Kopie einer älteren Diözesmatrikel) angiebt, Kaplan der Kapelle; denn Dr. Oberndorfer war nach den Ermittelungen Neumanns Arzt und Protestant.

Dieselbe ist fast doppelt so lang als breit. Sie misst 8,80 m in der Länge, 4,80 m in der Weite und 3,75 m in der Höhe. Das hübsche Spitzbogengewölbe hat Schlusssteine mit Rosetten und Konsolen, die in Blätterknäufen enden. (Abb. 35 und 36.) Die Gewölberippen zeigen die gewöhnliche Profilirung, Abschrägung und Hohlkehle. Hinter der Kapelle sind noch drei überwölbte Räume. Im mittleren davon befindet sich ein Schlussstein, der auf gotischem Schilde einen gefiederten Pfeil enthält. (Abb. 37.) Ein weiteres Gewölbe von beträchtlicher Ausdehnung liegt im hintersten Teil des Hauses. Es ist dies ein flaches Kreuzgewölbe, in der Mitte von einem massigen Rundpfeiler getragen und stammt allem Anschein nach aus dem 16. Jahrhundert, während die Kapelle der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehört.

Das Auerhaus und die Thomaskapelle am Römling.

Die bedeutendste und architektonisch interessanteste der Regensburger Hauskapellen ist die Thomaskapelle am Römling D. 62. Der Name Römling stammt ohne Zweifel von den römischen oder welschen Kaufleuten her, welche im frühen Mittelalter vorzugsweise in dem Stadtteil zwischen der Wahlenstrasse und Ludwigsstrasse ihren Sitz hatten. Schon im 11. Jahrhundert wird die ganze Gegend vom Vitusbach bis zum Weissgerbergraben als Kaufleutegau, „pagus mercatorum“, wie es in einer Dissertation des Fürstabts Johann Baptist von St. Emmeram vom Jahre 1050 heisst, bezeichnet. In den ältesten Urkunden der Stadt wird die Gegend des heutigen Römling „locus inter romanum“ genannt. Als Kaufhaus oder Börse jener welschen Kaufleute, in deren Händen sich im frühesten Mittelalter fast ausnahmslos der Handel befand, bezeichnet Neumann das querstehende Haus am Römling, D. 53, an dem rechts die St. Albansgasse, links die Methgerbergasse hinab zur Donau führt.

Die Thomaskapelle gehört zu einem Gebäudekomplex, der im 13. und 14. Jahrhundert im Besitze des hochangesehenen und ritterlichen Geschlechtes der *Auer* war. Die Auer genossen durch ihre Macht und ihren Reichtum ein so ausserordentlichen Ansehen, wie sich dessen kaum ein zweites der alten Regensburger Geschlechter rühmen konnte. Zahlreiche Besitzungen nannten sie ihr eigen, wie Barbing, Winzer, Salern, die Burgen und Herrschaften Weichs, Pentling, Adelnburg, Siegenstein, Grass, Triftelfing, Theisbach, Geblkofen, Rietenburg an der Altmühl, Stockenfels und Steffling am Regen, dazu kamen noch durch Heirat Ober- und Unterbrennberg, sowie die ihnen verpfändeten Burgen und Herrschaften Lengenfeld und Kalmünz an der Naab, sowie Lubburg an der schwarzen Laaber. Von 1287 bis 1358 war Haus und Kapelle am Römling nachweislich im Besitze der Herren von Au. Ihr Wappen, eine vierfache Mauerzinne, findet sich an einem Schlussstein der Kapelle. Urkundlich erwähnt wird 1287 Herr Friedrich von Au, Propst von Obermünster. In seinem Stammhause am Römling wohnte während des Reichstages von 1295 der deutsche König Adolf von Nassau. Der älteste Sohn, ebenfalls Friedrich genannt, war von 1316—1317 Bürgermeister. Ob der von 1331 bis 1334 die Bürgermeisterstelle bekleidende Friedrich der Auer der gleiche oder der Sohn des vorgenannten war, ist nicht mit Sicherheit zu unterscheiden. Durch seine Vermählung mit Agnes von Prennberg 1326 erhielt er die Burg und Herrschaft Prennberg als erledigtes Lehen vom Hochstift Regensburg und nannte sich fortan Friedrich Auer von Prennberg. Um seine Macht und seinen Einfluss zu erhöhen, schloss er 1330 mit den Handwerkern eine Eidgenossenschaft und liess sich 1331 zum Bürgermeister wählen. Als solcher wird er als ein gar stolzer und gewaltthätiger Herr geschildert. Für sein herrisches und hoffärtiges Wesen ist der Umstand bezeichnend, dass er sich mit grossem Gepränge von vierzig gewappneten Mundmannen, einer Art Leibgarde, von seinem Hause am Römling zur Kirche geleiten liess. Während seiner Amtsführung übte er eine wahre Schreckensherrschaft aus und vertrieb viele der edelsten Geschlechter, die es wagten, seinem Willkürregiment entgegenzutreten, aus der Stadt. So wurden der Hansgraf Ludwig Straubinger und die Patrizier Heinrich und Ulrich Kratzer (letzterer der nachmalige Hansgraf) im Jahre 1333 als Häupter der Auerschen Gegenpartei auf vierzig Jahre aus der Stadt verwiesen, kehrten jedoch im folgenden Jahre nach Vertreibung der Auer wieder zurück. Der Hansgraf Rüger Löbel, der bereits 1330 den Auern entgegentrat, wurde auf fünf Jahre ratsunfähig erklärt und ihm und seinen Kindern, Messer, Schwert und Waffen zu tragen verboten. Löbel war indes nicht der Mann dazu, seiner Überzeugung ein Opfer zu bringen, denn er entschloss sich im Jahre darauf, der Auerschen Partei beizutreten. Schliesslich wurde jedoch die Unzufriedenheit mit den herrschenden Zuständen eine so überwiegende, Hass und Unwille nahmen dermassen überhand, dass die Auer gestürzt wurden. Friedrich

von Au wurde 1331 mit seinen Söhnen und Anverwandten aus der Stadt verbannt. Er zog sich auf seine Burg Prennberg, sechs Stunden östlich von Regensburg, zurück, von wo aus er erbitterte Fehden mit den Regensburgern führte. Diese setzten sich bis 1342 fort, in welchem Jahre ein Vergleich zu stande kam. Aber auch an Lichtpunkten fehlte es bei diesem herrischen Charakter nicht. So wirkt die unerschütterliche Anhänglichkeit und Aufopferung für Kaiser Ludwig den Bayer, die er sein ganzes Leben lang bethätigte, gewissermassen versöhnend, und durch seine wohlthätigen Stiftungen hat er sich in Regensburg ein bleibendes Denkmal gesetzt. So stiftete er 1318 mit seinem Bruder Gumprecht und seinem Verwandten Karl Prager das Oswaldspital und erbaute die Oswaldkirche. Auch der Dombau erfreute sich einer grossen Förderung von seiner Seite. Die Mauerzinne der Auer findet sich als Glasmalerei an einem Chorfenster des Domes. Ihres Stammhauses nebst der Kapelle am Römling entäusserten sie sich erst im Jahre 1358, behielten sich aber das Lehensrecht der Kapelle vor. Dieses besassen sie noch im Jahre 1402, wie aus Langs Regesten hervorgeht. Hiernach begab sich Friedrich der Auer zu Prennberg am 23. Mai 1402 aller Ansprüche, welche er an den Abt Johann und den Konvent zu St. Haymeran zu Regensburg hinsichtlich der ihm zu Lehen gehenden Kapelle zu St. Thomae und Kaplan Wieders hinterlassene Habe gemacht hat[1]). Im Jahre 1483 erlosch das Geschlecht der Auer v. Prennberg mit Christoph dem Auer.

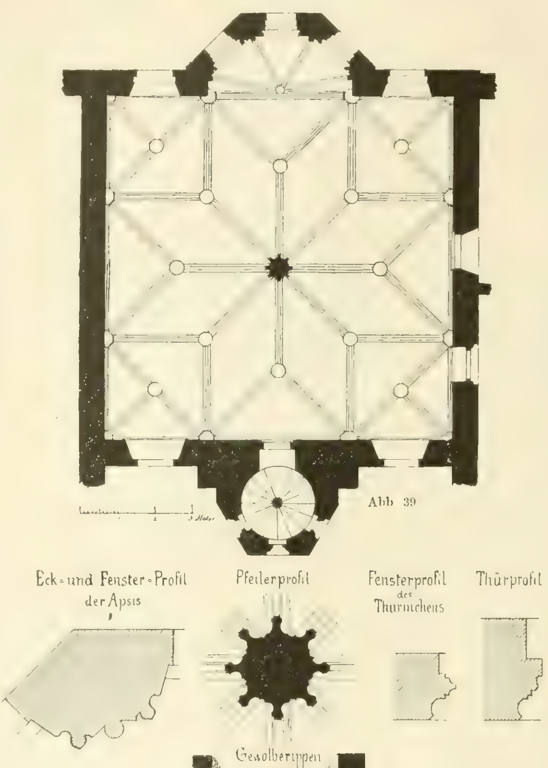


Abb. 39

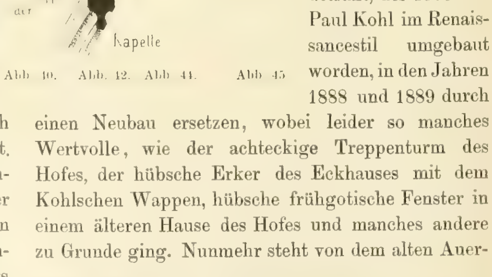


Abb. 43. Abb. 41. Abb. 40. Abb. 42. Abb. 44. Abb. 45.

Unter den nachmaligen Eigentümern des historisch und architektonisch interessanten Auerhauses findet sich manches edle Geschlecht, wie die *Graner* und *Dürrnstetter,* die reichen *Ingolstetter,* die wackeren *Tunauer* und die hochangesehenen *Trainer.* Von *Paul Kohl,* dessen Vorgänger es 1538 von den Trainern erworben hatte, wurde 1570 das Eckhaus im Renaissancestil umgebaut und ein achteckiger Treppenturm im Hofe aufgeführt. Das Kohlsche Wappen, ein verkohlender, rotglühender Baumast, befand sich unter dem Erker und an einem Brunnen des Hofes[2]). Später begegnen wir den Reichsfreiherren von Maxlrain und Leublfing, dem Ratgeschlechter Perger, der 1646 die Kapelle durch Einziehen eines Gewölbes in zwei Stockwerke teilen liess, und den Memmingern. Der gegenwärtige Besitzer, Baumeister Zinstag, liess den südlichen Gebäudetrakt, der 1570 von Paul Kohl im Renaissancestil umgebaut worden, in den Jahren 1888 und 1889 durch einen Neubau ersetzen, wobei leider so manches Wertvolle, wie der achteckige Treppenturm des Hofes, der hübsche Erker des Eckhauses mit dem Kohlschen Wappen, hübsche frühgotische Fenster in einem älteren Hause des Hofes und manches andere zu Grunde ging. Nunmehr steht von dem alten Auer-

1) Heinrich v. Lang, Regesta boica XI, 256.

2) Näheres im I. Teil dieses Aufsatzes, Bd. XXIV der Zeitschrift, und in dessen Separatdruck.





Eisman
1570

hause ausser der Kapelle nur noch das an die Kapelle anstossende Gebäude mit abgetrepptem Giebel und gerade abschliessenden gotischen Fenstern.

Über die Kapelle besitzen wir leider nur sehr dürftige Nachrichten. Die Diözesanmatrikel von 1433 zählt sie zu den angesehensten Hauskapellen. Das Metzgerhandwerk hielt daselbst seine Bruderschaft feierlichst ab und stiftete zu diesem Zweck eine heil. Messe. Nach einem alten Kapellenverzeichnis bestand diese Stiftung in neun Äckern, welche 25 Gulden Zinsen abwarfen. Ausserdem zinsten noch einige Äcker bei Kumpfmühl zur Kapelle, sowie ein Acker bei Bruckfeld, den der Kaplan Erasmus Primbs zu Anfang des 16. Jahrhunderts der Kapelle schenkte. Die uns bekannten Kapläne waren der bereits obenerwähnte Heinrich Wyder, ferner Georg Steurer, dessen in einem Messbuch der Thomaskapelle vom Jahre 1486 Erwähnung geschieht und der ebengenannte Erasmus Primbs, der Schüler Aventins um die Wende des 16. Jahrhunderts. Weiter erfahren wir, das 1524 Johann Hauser das Benefizium besass und davon 1 Gulden Stadtsteuer entrichten musste. Als Rat und Bürgerschaft 1542 die protestantische Glaubenslehre annahmen, erlosch auch das Ansehen der Thomaskapelle. Der damalige Besitzer Paul Kohl entfernte den Altar und sein Nachfolger Christoph Kohl schenkte 1560, nach einem gleichzeitigen Bauamtsprotokoll, die beiden Glocken im Gewicht von 2 Zentner 24 Pfund zum Guss der grossen Neupfarrglocke. Gleichwohl wurde aber das Benefizium von den Eigentümern mit bischöflicher Genehmigung an eigene Benefiziaten verliehen und in eine katholische Kirche verlegt. Dies währte bis zum Jahre 1667. Die Einkünfte der Kapelle waren seitens der Besitzer dem protestantischen Almosenamt zugewiesen worden und der damalige Benefiziat Johann Kestel, Chorherr zur alten Kapelle, bemühte sich vergeblich, wieder in deren Genuss zu gelangen, so dass die Haltung des Gottesdienstes nach den Intentionen der katholischen Stifter von selbst aufhörte.

Abb. 46. Innenansicht der Thomaskapelle.

Die Thomaskapelle gehört zu den wenigen Regensburger Hauskapellen, die sich schon durch ihre äussere Erscheinung als Kapelle kennzeichnen. Sie ist ein hoher, mit Zinnen gekrönter Bau, deren Apsis mit drei Achteckseiten über die Strassenfront heraustritt. Die hohen Spitzbogenfenster sind seit der Einfügung des Zwischengewölbes im Jahre 1646 teilweise vermauert, so dass nur mehr einzelne Partien desselben sichtbar sind. Über dem steil ansteigenden Dache der Apsis steigt ein Wimperg empor, mit Krabben und hockenden Tieren auf der Schrägplatte, und in eine über die Zinnenbekrönung hinausragende Kreuzblume (gegenwärtig abgebrochen) endigend. Ein Gesamtbild des grossen Auerhauses nebst Kapelle am Römling wird dem nächsten Hefte als Heliogravüre beigegeben. Das vorderste Gebäude mit Erker und vorgekragtem Obergeschosse ist das von Paul Kohl im Jahre 1570 umgebaute Eckhaus. Auf dieses folgt ein gotisches Gebäude mit abgetrepptem Giebel und hierauf die Kapelle. Das im Hintergrund sichtbare querstehende Gebäude

war im frühen Mittelalter das Kaufhaus der römischen Kaufleute. Von seiner ursprünglichen Bauart ist längst nichts mehr zu sehen. Seit langen Jahren führt es die Bezeichnung „das Auge Gottes“, nach einer Abbildung über der Hausthüre.



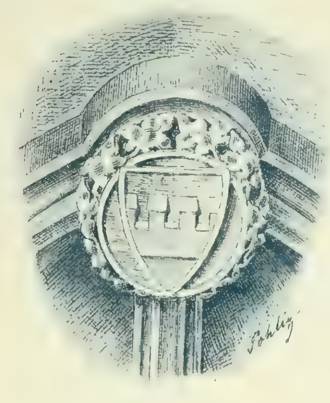
Abb. 47. Abb. 48.

Abb. 49 Abb. 50

Consolen in St. Thomae am Romling

Wenden wir uns nun dem Innern der Kapelle zu. Wie Abb. 39 zeigt, ist die Grundform ein Quadrat, in dessen Mitte eine 70 cm im Durchmesser haltende reich profilirte Säule aufsteigt, deren Profile nach oben, ohne Unterbrechung durch ein Kapitäl, in einen achtstrahligen Stern auslaufen. Diese achtteilige Sternfigur lässt in den vier Ecken des umschliessenden Quadrates je ein quadratisches Feld frei. Diese Felder sind durch je eine Diagonale geteilt, wodurch ein den Stern umschliessendes Achteck entsteht. Die ausserhalb desselben übrig bleibenden vier Dreiecke sind nochmal durch eine Rippe geteilt, wodurch das Gewölbe bei verhältnismässig einfachem Grundriss sich zu reicher Wirkung entfaltet, wie dies besonders bei der Innenansicht Abbildung 46 hervortritt. Gegen Osten ist eine Apsis vorgelegt, deren Gewölbe bis zu gleicher Höhe mit dem des Hauptraumes hinaufgeführt ist, jedoch ganz für sich abgeschlossen und ohne streng organische Verbindung mit dem Sterngewölbe erscheint. Der Apsis gegenüber, also auf der Westseite, befindet sich ein Glockentürmchen mit steinerner Wendeltreppe, (siehe Grundplan Abb. 39) das früher über die Kapelle hinausragte, gegenwärtig jedoch bis zur Dachhöhe des Hauses abgetragen ist Die Abbildungen 40—45 geben Profile von der Säule, von Gewölberippen und diversen architektonischen Details. Wie bereits weiter oben erwähnt, wurde 1646 von dem damaligen Besitzer, dem Ratsherrn Perger, die Kapelle durch ein Zwischengewölbe in zwei Stockwerke abgeteilt. Das obere wurde als „Salettl“ (kleiner Saal) das untere als Trinkstube eingerichtet, wo der Ratsherr seine an den Donauhöhen gebauten Weine ausschenken liess. Gegenwärtig sind beide Hallen dem König Gambrinus geweiht und diesem Umstande verdankt der schöne Bau seine gute Instandhaltung. Ehe das Zwischengewölbe eingezogen worden, befand sich an dessen Stelle eine seitlich und hinten herumlaufende Galerie, zu welcher von der Südseite, wie auch von dem an der Westseite befindlichen Türmchen aus, eine Spitzbogenthür führte. Beide Thüren sind noch vorhanden und bilden nunmehr die Eingänge zum oberen Lokal. Die Kapelle hat eine Lichtweite von 9,20 m. Die Höhe beträgt nunmehr 6,50 m und mit Hinzurechnung des unteren Raumes 11 m. Was der Kapelle zu besonderem Schmuck gereicht, das sind die reichen Skulpturen an Kapitälen, Konsolen und Schlusssteinen. Hier zeigt sich ein Reichtum an Motiven, eine Fülle von Phantasie und Gestal-

tungskraft, wie dies an den Regensburger Hauskapellen in diesem Umfang nicht wieder vorkommt. Jedes Kapitäl, jeder Trag- und Schlussstein zeigt anderes Laubwerk. Hopfen und Wein, Eichen und Ahorn, Platanen und Feigen, wilde Rosen und Epheu, Klee und Sumpfpflanzen sind in buntem Wechsel zum Schmucke verwendet und beleben mit ihren Blättern, Blüten und Früchten die architektonische Form. Unter dem Laubwerk der Tragsteine gucken Menschen- und Tierköpfe hervor (Abb. 47 und 48). Die Tragsteine an den Eckpfeilern der Apsis sind mit grösseren Figuren geschmückt. Zur Linken kauert eine mit Lederriemen gegürtete Gestalt, vielleicht die Figur des Baumeisters. Zur Rechten wächst eine männliche Figur aus dem Pfeiler heraus, welche zwei schweinsköpfige Drachen am Genick, bezw. beiden Ohren packt. Die Figuren 49 und 50 geben eine Abbildung dieser Tragsteine. Der gleichen Mannigfaltigkeit begegnen wir bei den Schlusssteinen, von denen eine Anzahl unter Abb. 51—58 abgebildet ist. Zunächst um die Mittelsäule in den acht einspringenden Ecken der Sternfigur sind die Symbole der vier Evangelisten, abwechselnd mit vier anderen Skulpturen gruppirt. Diese letzteren sind ein weiblicher Kopf mit langem Haar, von Laubwerk umrahmt, vielleicht Eva vorstellend (Abb. 54); gegenüber eine Teufelsfratze, mit Feigenlaub und Früchten umgeben, offenbar das böse Prinzip und die Lockung zur Genusssucht, zur Sünde, versinnbildlichend (Abb. 53); in der Richtung gegen die Apsis das Lamm mit Fahne, die Erlösung und Versöhnung (Abb. 57 auf S. 57) und gegenüber nach rückwärts ein knieender Engel mit Spruchband in den Händen, dem Herrn dankend und lobsingend. (Abb. 55.) Also Sündenfall und Erlösung wäre demnach die Symbolik dieser vier Schlusssteine. Der Erlöser selbst nimmt die hervorragendste Stelle des Gewölbes ein, diejenige nämlich, unter welcher der Altar stand. Sein Bild ist an dem Schlussstein der Apsis angebracht. Die Schlusssteine in den vier Eckquadraten enthalten Wappenschilde und zwar an der Rückseite rechts, den Blick nach der Apsis gerichtet, das Wappen des Bauherrn, die Mauerzinne der Auer, Abb. 51, links ein Wappen mit abgetrepptem Giebel, aus dessen oberer Zinne eine Faust emporwächst, die einen Hammer schwingt, Abb. 52, das Wappen des Baumeisters.[1) Die Ecken der Vorderseite enthalten links das Wappen des Hochstiftes, einen nach rechts absteigenden Schrägbalken, rechts den Rautenschild der bayerischen Herzoge. (Schluss folgt.)


Abb. 51

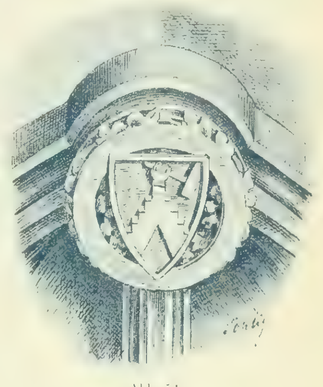

Abb. 52


Abb. 53


Abb. 54

1) Nach Schuegraf wäre dies das Wappen der Hausfrau Friedrichs von Au, einer geborenen Ernfelser. Aber abgesehen davon, dass die Hausfrau desjenigen Friedrichs von Au, um den es sich hier lediglich handeln kann, Agnes von Prennberg war, deren Wappen ein Dreiberg mit aufsteigenden Flammen ist, so weist [illegible] der Ernfelser das obige Wappen auf.



Teme-Landschaft, von E. J. NIEMANN. — Gemäldegalerie zu Wolverhampton.

DIE STÄDTISCHE GEMÄLDEGALERIE ZU WOLVERHAMPTON.

MIT ILLUSTRATIONEN.



ES ist eine für England bemerkenswerte Thatsache, dass sich in allen Teilen des Landes heute ein stets wachsendes Interesse für Kunst und Kunstgeschichte kundgiebt, und dass in den verschiedenen Provinzialstädten sowohl von privater Seite als auch von den Munizipien selbst Anstrengungen gemacht werden, Kunstsammlungen und Kunstschulen ins Leben zu rufen. Freilich sind es für die Gemeinden keine geringen Opfer, die zur Erhaltung einer Kunstschule oder einer Gemäldegalerie gefordert werden, da die Lebensfähigkeit solcher Institute nur durch regelmässige Subventionen zu ermöglichen ist. Wenn das englische Volk bisher in der Erziehung für die Kunst, dank der Abneigung mancher dortigen Behörden, künstlerischen Zwecken Unterstützung zu gewähren, hinter anderen Nationen zurückgeblieben ist, so darf ihm deshalb kaum ein Vorwurf gemacht werden. Zudem hat ein solcher auch heute schon beinahe seine Berechtigung verloren. Liverpool, Birmingham und verschiedene andere Städte haben gezeigt, was durch die Thatkraft der Gemeinden und den Edelsinn reicher Bürger für die Hebung der Kunst gethan werden kann. Diesem Beispiele folgte neuerdings auch Wolverhampton, wenngleich dem Unternehmen sich dort mannigfache Schwierigkeiten entgegenstellten.

Vor einigen Jahren widmete Herr *Philipp Horsman*, ein reicher Fabrikant, der Stadt ein hübsches Gebäude für die Errichtung eines öffentlichen Museums und einer Galerie, und damit diese Anstalten zugleich als Mittelpunkt des Kunstunterrichts für den Distrikt ins Leben träten, wurde der Stadtvertretung ein Gesetzesvorschlag unterbreitet, welcher neben verschiedenen anderen Bestimmungen auch die enthielt, den freiwilligen Beitrag für die Bibliothek von einem Penny auf zwei zu erhöhen und den so gewonnenen Betrag dem Institute zuzuwenden. Der Antrag wurde abgelehnt, und es war zweifelhaft, ob Mr. Horsmans edelsinniges Projekt je verwirklicht werden könne. Nach einer einzigen Ausstellung von geliehenen Bildern wurde das Haus wieder geschlossen. Doch siegte alsbald der Geist des Fortschrittes: ein der

Vertretung Wolverhamptons vorgelegter modifizirter Gesetzesvorschlag wurde angenommen und vom Parlamente bestätigt.

Für wenige Städte Englands war eine Galerie so dringendes Bedürfnis, wie für Wolverhampton, denn zunächst für den Fremden bietet die Stadt fast gar nichts; sie enthält weder elegante Strassen noch imposante Gebäude; vergebens sehen wir uns nach schönen Landhäusern um, und es ist natürlich, dass die reicheren Bewohner so weit wie möglich aus dem Bereiche der Fabrikschornsteine fliehen, die mit ihrem Qualm den Himmel verdüstern und über die ganze Landschaft schwere Schleier breiten. Eine Galerie im Mittelpunkte einer solchen Stadt des prosaischen Alltagslebens ist als wahre Wohlthat zu betrachten und ihr Einfluss auf die Bewohner kann nur ein segensvoller sein.

Wolverhampton hat also nun seine Galerie, hoffentlich wird auch das Kunstgewerbemuseum, welches sich gegenwärtig noch etwas dürftig präsentirt, bald Bereicherungen erfahren, und die praktischen Folgen des Studiums mustergültiger Vorbilder werden nicht ausbleiben. Der Unternehmungsgeist der Bevölkerung wurde bald belohnt; kaum war für die Existenz des Institutes gesorgt, so kam durch testamentarische Verfügung der Mrs. Cartwright eine herrliche Sammlung von Gemälden in dessen Besitz. Diese Bilder, 275 an der Zahl, bilden mit 50 anderen, Geschenken verschiedener Gönner, den Kern der permanenten Kunstaustellung. Es sind darin eine Anzahl moderner Künstler, z. B. Seymour Lucas, Henry Moore, G. H. Boughton, v. Blaas u. a. mit guten Bildern vertreten; doch sind es weniger diese Arbeiten, welche unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen — Bilder von den genannten Malern können auch anderwärts gesehen und studirt werden. Was uns in der Galerie Wolverhamptons ganz besonderes Interesse bietet, ist eine Sammlung von Gemälden, welche vor circa 40 Jahren in England gemalt wurden, zu einer Zeit, in der die englische Kunst, von äusseren Einflüssen unberührt, noch das unverfälschte englische Gepräge trug. Die figürliche Malerei stand damals auf einer sehr niedrigen Stufe; ausländische Schulen und Meister waren den Künstlern kaum bekannt, die Nationalgalerie hatte noch keine nennenswerte Bedeutung. Die britische Schule begnügte sich mit ihrem künstlerischen Können und ihrem künstlerischen Besitz; in Etty besass sie ihren Tizian; John Phillips wurde als der englische Velazquez betrachtet und Frith als der Hogarth des 19. Jahrhunderts gefeiert. Eine Umwandlung in der englischen Kunst vollzog sich sodann durch die Schule der Prae-Raffaeliten unter der Führung von Rossetti, Hunt und Millais und der für die neue Richtung begeisternden Schriften Ruskins.

Bezeichnend für diese ältere Zeit der englischen Kunst ist es, dass die Landschaftsmalerei sich zu einem bedeutenden Grade vervollkommnete und ihre Vertreter europäischen Ruf bekamen, während die Genremalerei weit zurückblieb. Die Wolverhampton-Galerie besitzt von jeder Gattung dessen, was vor etwa 40 Jahren Gutes und Schönes geschaffen wurde, vorzüglich charakteristische Exemplare, namentlich viele Landschaften, wenngleich Turner und Constable fehlen; ausserdem freilich auch eine Menge Bilder, deren Wert als ein rein historischer bezeichnet werden muss, und die der „Literary school“ zuzuweisen sind; doch bringen wir einer Sammlung, die uns so ganz und gar in eine vergangene Generation versetzt und uns mit einem Blicke das Terrain überschauen lässt, von welchem die heutige englische Kunst ihren Ursprung nahm, unser vollstes Interesse entgegen.

Unter den Landschaften ragen besonders die Bilder von *E. J. Niemann* hervor; zu den besten gehören ein Motiv am Flusse Eden bei Carlisle und ein zweites am Flusse Teme bei Ludlow, von welchem wir (S. 68) eine Abbildung bringen. Es ist eine heitere, sonnige Uferpartie mit der Brücke über den Teme und der Stadt Ludlow im Hintergrunde; ferner die wohlbekannten „Tannen bei Hampstead“ mit der breiten Ebene gegen Harrow dahinter.

Von *Henry Dawson* sind neun vorzügliche Studien vorhanden, darunter ein herrlicher „Sonnenuntergang bei Croydon“. *Patrick Nasmyths* breit behandelte „Ansicht von Bristol“ ist eines der besten Werke dieses Künstlers und verdient den Ehrenplatz, welchen es in der Galerie einnimmt. Von dem unglücklichen *R. E. Bonington* sind drei Ölbilder und das reizende Aquarell „Mont S. Michael“ zu verzeichnen. „Der Dogenpalast zu Venedig“ und das „Fort Rouge“ sind ausserordentlich charakteristisch für sein Talent, obschon die schwankende Zeichnung bei ersterem Mr. Ruskins strenge Kritik beinahe rechtfertigt. Er schreibt gelegentlich über den Künstler: „Wenn das junge Talent sich lieber die ersten Regeln der Perspektive zu eigen gemacht hätte, anstatt nach Paris und Venedig zu gehen, wäre es weitaus besser!“ Erwähnung verdienen ferner die Studien von *David Cox* und einige seiner luftigen Aquarelle. *W. J. Müllers* „An der Scheldemündung“ ist ein gutes Bild, wohl etwas grau im

Ton, doch mit geschickter Darstellung der holländischen Boote und geradezu meisterhafter Behandlung der Luft. Der „Kopf eines Cingari Zanthus“ von demselben Künstler ist eine Skizze voll Geist und Leben, kräftig in der Farbe und streng in der Zeichnung.

John Linnell ist mit zwei Werken der „Fütterung der Küchlein“ und dem „Garten in Redhill“ vertreten;



Der Rauchfangkehrer, von F. D. Hardy. — Gemäldegalerie zu Wolverhampton.

letzteres ist brillant in der Farbe und zeigt schon deutlich den Einfluss der Prae-Raffaeliten. *J. B. Pyne's* „Ischia“ ist ein Gemälde von ungewöhnlich hellem Ton; das strahlende Blau des Himmels und der See steht im starken Gegensatz zu den weiten Flächen des gelben Sandes.

Die Schule von Norwich ist durch *Old Crome's* herrliche „Liebesscene bei Norwich“ und einige Werke von *R. Ladbrooke* und *Stark* vertreten. Zwei der bemerkenswertesten Bilder der ganzen Sammlung sind übrigens eine düstere Landschaft von *Gainsborough*, bezeichnet als „die Reisenden“ und ein charakteristisches Morlandmotiv „der nahende Sturm“ — schwere Gewitterwolken ziehen über die stille friedliche Gegend. Unsere Aufmerksamkeit wird ferner gefesselt durch *Clarkson Stanfields* „Ab von Calais“ und *David Roberts* „Ruinen des Kapitols zu Rom“.

Die Galerie von Wolverhampton ist so glücklich, auch ein Werk des seltenen *Mark Anthony* zu besitzen; es ist als die „Dorfhochzeit“ bezeichnet; tiefes Gefühl und feine Empfindung sprechen aus dem Motive, dessen Mittelpunkt eine alte Dorfkirche bildet. Wir erwähnen unter den Landschaftern noch die Namen *F. R. Lee*, *F. Creswick*, *J. Wilson*, *William Linton* und *R. S. Bond*, und es wird mit dem Gesagten zur Genüge dargelegt sein, dass jede andere Stadt auf die Landschaftsammlung von Wolverhampton stolz sein könnte; sie ist nicht nur als solche vorzüglich, sondern besitzt auch das Verdienst, den in England hervorragendsten Teil der Kunst würdig zu repräsentiren.

Nicht so bedeutend ist die Sammlung an Geschichtsbildern. Ausser den Ölskizzen *C. R. Leslie's* „Die Königin empfängt das Sakrament durch den Erzbischof von Canterbury“, der „Taufe der Kronprinzessin“ und *Landseers* „Im Windsor-Park“ ist nicht viel Nennenswertes vorhanden. *J. E. Hodgsons* grosse Entwürfe „Die Wiederkehr Sir Francis Drake's“ und „Die Königin Elisabeth mustert die Flotte“ sind

wohl gelungen in der Komposition und Zeichnung, aber dünn gemalt und arm an Farbe. *W. O. Friths* „Abgewiesener Poet", wie der Dichter Pope der Lady Mary Wortley Montagu eine Liebeserklärung macht, welche diese mit ironischem Lachen entgegennimmt, ist ein gutes Beispiel der „Literary school"; es ist schlecht in der Farbe, von theatralischem Effekt und vermag den Beschauer nicht sonderlich zu fesseln. Besser ist *Pettie's* „Gefangene Hexe", eine Komposition, welche gut durchdacht und kräftig gemalt ist. Der Mittelpunkt des Bildes ist das alte hässliche Weib, welches gefesselt von einem Konstabler weggeführt wird, während der Mob sie zu lynchen droht.

Unter den Genrebildern ist *Edouard Frère's* „Gebet" als das Wertvollste zu bezeichnen. Das Gemälde ist ungemein einfach in der Komposition: zwei Bauernkinder knieen an einem Bette. Der Vortrag ist schlicht und die Farbe in zartem Braun gehalten. Was in dem Bilde fesselt, ist die tiefe Empfindung, mit der die Gestalten gezeichnet sind, und die Wahrheit, welche aus der ganzen Scenerie spricht. Mr. *Orchardsons* „Geschichte eines Lebens" (eine Nonne erzählt ihre Lebensgeschichte einer Gruppe von Novizen) stammt aus den jüngeren Jahren des Meisters, zeigt aber in Farbe und Technik schon deutlich dessen spezielle Eigenschaften. Nicht zu vergessen sind ferner zwei spanische Schönheiten von *John Philipp*, wovon „La Señorita" als eines der besten Bildnisse des Künstlers zu bezeichnen ist, wenngleich das Kolorit etwas gedämpft und kühl erscheint. Von *Joseph Wright of Derby's* „Knabe, der Seifenblasen macht" ist nicht mehr zu sagen, als dass das Bild den Meister in seiner Manierirtheit kennzeichnet.

In dem Cartwrightschen Nachlass finden sich nicht weniger als zwanzig Bilder von *F. D. Hardy* von verschiedenem Wert. Interesse bieten namentlich seine sorgfältig ausgeführten Interieurs, in welchen das Gegenständliche, die Einrichtung einfacher Landbewohner etc. mit grosser Treue wiedergegeben ist. „Baby's Geburtstag" ist ein Meisterwerk der Kleinmalerei und der oben im Schnitt reproduzirte „Rauchfangkehrer" hat überdies eine feine humoristische Seite.

Wir schliessen unsere kurze Betrachtung der Wolverhampton-Galerie mit der Erwähnung von *Th. Faeds* „Sonntag in den Backwoods" als eines der gelungensten Werke dieses Meisters; das bleiche kranke Gesicht des jungen Mädchens, welches in seiner Schwäche von Kissen gestützt wird, steht mit den wettergebräunten Männern der schweren Arbeit ihrer Umgebung in auffälligem Kontrast, und fast tritt die Absicht, durch den Kontrast zu wirken, etwas zu stark in der Scene zu Tage, was jedoch die Vorzüge des Gemäldes nicht abschwächen kann.

(The Magazine of Art.)

ALEXANDRINISCHE DEKORATIONSKUNST.*)

Die Besprechung des hier genannten bedeutenden Werkes hatte für diese Blätter deren langjähriger Mitarbeiter Professor *H. Heydemann* in Halle übernommen, der auch den Vorläufer dieser Publikation, Schreibers Arbeit über die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani, vor etwa anderthalb Jahren hier mit warmer Anerkennung besprochen hat (Kunstchronik XXIII, S. 459 ff.). Ein plötzlicher Tod hat den verdienten Gelehrten vor kurzem mitten aus voller Schaffensfreudigkeit hinweggerafft. Wenn ich auf den Wunsch der Redaktion an seine Stelle trete, obschon ich mich schon kurz im Litterarischen Centralblatt (5. Okt.) über das Werk ausgesprochen habe, so möge man es nicht unnatürlich finden, wenn ich das nicht thue, ohne zunächst dem ehemaligen Schüler und treuen Freunde ein paar Worte der Erinnerung zu widmen.

Heinrich Heydemann war am 28. August 1842 in Greifswald geboren, aber schon in früher Jugend mit seiner Familie nach Stettin übergesiedelt. Dort erhielt er seine Schulbildung, um dann nach einander in Tübingen, Bonn, Greifswald und Berlin seinen Studien obzuliegen, indem er sich mehr und mehr der Archäologie zuwandte. Im Jahre 1865 promovirte er in Berlin mit einer Arbeit über Theseus-

*) *Die hellenistischen Reliefbilder.* Mit Unterstützung des Kgl. sächsischen Ministeriums des Kultus und öffentlichen Unterrichts und der philologisch-historischen Klasse der Königl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften herausgegeben und erläutert von *Theodor Schreiber*, a. o. Professor der Archäologie an der Universität und Direktor des städtischen Museums zu Leipzig. Erste Lieferung: Tafel I—X. Leipzig, Verlag von Wilhelm Engelmann. 1889. Fol.

darstellungen und trat dann bei dem damals schon ganz erblindeten Eduard Gerhard als dessen Helfer bei der archäologischen Zeitung und bei seinen übrigen Arbeiten ein. Mit der warmherzigen Hingebung, die dem Jüngling eigen war und die auch bei dem Manne zu den liebenswürdigsten Zügen gehörte, schloss sich Heydemann seinem greisen Lehrer an und bewahrte über dessen Tod hinaus ihm selbst wie seiner Gattin die treue Liebe eines Sohnes, wie er denn auch einem seiner Söhne den Namen Gerhard gab. Seine erste grössere Arbeit, anknüpfend an die von Otto Jahn ihm zur Verfügung gestellte Zeichnung einer damals verschollenen Vase, war ein Gruss an seine heissgeliebten Eltern zu deren silberner Hochzeit (1866). Die Behandlung aller mit der Iliupersis zusammenhängenden Kunstdarstellungen legte von ungewöhnlich ausgebreiteter Kenntnis des zerstreuten Materials Zeugnis ab und bezeichnete sogleich einen hervortretenden Zug in Heydemanns Arbeiten, das Streben nach möglichst vollständiger Beherrschung des Stoffes. Bald nachher zog er gen Süden und durchwanderte Italien und Griechenland, überall eifrig beobachtend, notirend, durchzeichnend; ausser Rom und Athen waren Neapel und Ruvo mit den reichen Schätzen apulischer Vasen in der herrlichen Sammlung Giovanni Jatta's Orte längeren Aufenthaltes. Dass er sich an das deutsche archäologische Institut in Rom eng anschloss und sich fleissig an dessen Publikationen beteiligte, verstand sich bei dem Schüler Gerhards von selbst; mit *Eugen Bormann, Otto Donner* und anderen schloss er enge Freundschaft. Mit reicher Monumentenkenntnis, mit schweren Mappen voll selbstgefertigter Durchzeichnungen, das Herz erfüllt von Liebe zu der deutschen Braut, die er in Neapel gewonnen hatte, kehrte er 1869 zurück, um in Berlin zugleich an der Universität und am Museum eine Thätigkeit zu finden. Herzliche Freundschaft verband ihn hier mit dem tauben und daher schwer zugänglichen *Julius Friedländer,* dem ausgezeichneten und fein durchgebildeten Vorstand des Münzkabinets; auch an *Theodor Mommsen,* der jede ehrlich gemeinte Arbeit, auch auf fremden Gebieten, anzuerkennen weiss, schloss er sich in warmer Verehrung an. Ausser zahlreichen Arbeiten für die archäologische Zeitung und die römischen Annalen gab er bald nach einander drei grössere Früchte seines Reisefleisses heraus. Die „griechischen Vasenbilder“ (1870), meistens nach eigenen Zeichnungen abgebildet, sollten durch eine Reihe von Vasen sicher griechischen Fundortes die brennende Frage nach der Herkunft der bemalten Vasen lösen helfen. Die Widmung an Gerhard galt nicht bloss dem väterlichen Freunde, sondern auch dem Forscher und Organisator archäologischer Arbeit, der in unermüdlicher Weise sein ganzes Leben hindurch bemüht gewesen war, durch Herausgabe der einst in italienischen Wanderjahren gesammelten Denkmäler den Anschauungsstoff der Archäologie zu bereichern. In ähnlichem Sinne widmete Heydemann seinen Katalog der Neapeler Vasensammlungen (1872), ein Werk emsigsten Fleisses (galt es doch, ungefähr 4400 Vasen zu verzeichnen), dem Andenken *Otto Jahns*, ebenfalls seines Lehrers, der in seinem Münchner Vasenkatalog für etwa drei Jahrzehnte das Muster einer knappen, rein sachlichen Inventarisirung aufgestellt hatte. Endlich sollte die Beschreibung zerstreuter Bildwerke Athens (1874) Kekulé's Katalog der Bildwerke des Theseion ergänzen, eine minder glänzende, aber doch auch dankenswerte Ausfüllung einer fühlbaren Lücke. Mit diesen Werken, die rasch auf einander folgten, hatte Heydemann ganz im Sinne Gerhards zu der einen nötigsten Aufgabe der heutigen Archäologie, der zuverlässigen Aufnahme des zerstreuten Denkmälerstoffs, seinen vollen Beitrag entrichtet.

Das letztgenannte Buch ist Julius Friedländer „in dankbarster Erinnerung“ zugeeignet. Die Hoffnung, die Heydemann wohl im stillen gehegt hatte, in Berlin eine bleibende Stätte zu finden, war nicht in Erfüllung gegangen, dafür aber war er im Frühjahr 1874 nach Halle auf den archäologischen Lehrstuhl berufen worden, den vor ihm Conze, Schöne, Matz innegehabt hatten. Bald fand er an der Universität eine ausgedehnte Wirksamkeit. Die lebhafte enthusiastische Art, mit der er alles behandelte, zog die akademische Jugend an, die in Halle sich zum grossen Teil aus Kreisen ergänzt, welchen derartige Interessen von Haus aus fern liegen. Ebenso wusste Heydemann einen Kreis von Damen zu fesseln, vor dem er eine Reihe von Jahren hindurch verschiedene Themen aus der alten Kunst und Kultur behandelte. Den Ertrag dieser Vorlesungen verwandte Heydemann ausschliesslich zur Vermehrung des akademischen Abgussmuseums, das dadurch weit reicheren Zuwachs erhielt als durch den spärlichen Jahresetat; in einzelnen Jahren konnte Heydemann dem Museum die stattliche Summe von 2000 Mark zuwenden. Da er auch sonst noch vermögende Kunstfreunde zu überaus reichen Spenden zu begeistern wusste, so hat er das Hallische archäologische Museum zu einem hohen Flor gebracht, ein Verdienst, dem nicht überall die gebührende Anerkennung zu teil geworden

ist. Freilich standen der Wirkung die höchst ungenügenden Räumlichkeiten im Wege, deren Verbesserung lange nicht gelingen wollte. Als endlich ein Neubau gesichert war, sollte Heydemann seine Vollendung nicht mehr erleben. Künftige Vertreter der Archäologie in Halle werden dem Vorgänger die treue Sorge danken, mit der er um die Beschaffung so reicher Mittel für die Anschauung bemüht gewesen ist.

Sehr charakteristisch für Heydemanns Art ist eine andere Äusserung seiner akademischen Thätigkeit. Gerhard und andere hatten zu Anfang der vierziger Jahre die kapitolinische Sitte der Feier von Winckelmanns Geburtstag nach Deutschland verpflanzt und sich dadurch für die Belebung archäologischer Interessen in weiteren Kreisen ein nicht geringes Verdienst erworben. Während diese Sitte, nachdem sie ihren Hauptzweck erfüllt hatte, an den meisten Universitäten wieder abgekommen war, nahm Heydemann sie, gewiss im Andenken an Gerhard, wieder auf. Schon 1868 hatte er durch eine eigene Gelegenheitsschrift über „eine nacheuripideische Antigone“ auf einem Vasenbilde von Rom aus an den hundertjährigen Todestag Winckelmanns erinnert; von 1876 an erschien regelmässig zum 9. Dezember ein „Hallisches Winckelmannsprogramm“, am liebsten anknüpfend an eine oder mehrere unedirte Zeichnungen aus Heydemanns Reisemappen, oder die mannigfachen Beobachtungen erneuter Reisen (nach Italien, nach Paris) zusammenstellend. Nachdem dann auch die ordentliche Professur, die es in Halle seit L. Ross für die Archäologie nicht mehr gegeben hatte, erreicht und ein eigenes schmuckes Haus gebaut war, in dem sich das glücklichste Familienleben entfaltete, da schien zum Glück nichts mehr zu fehlen, als eine gemeinsame Reise nach Italien mit den Seinen, die er lebhaften Sinnes sich im Geiste ausmalte. Mit solchen Plänen fand ich ihn um Ostern dieses Jahres beschäftigt. Bald darauf klagte er, wie schon oft, über sein Befinden; dann raffte ein tückisches, qualvolles Übel, dem weder die ärztliche Kunst noch die liebevollste Pflege Einhalt gebieten konnte, den immer schon zarten Mann in wenigen Monaten dahin. Er starb am 10. Oktober.

Heydemanns Arbeiten zeugen sämtlich von umfassender Beherrschung des weitzerstreuten archäologischen Materials, das er für das jeweilige Thema auch aus entlegenen Ecken beizubringen weiss, und von methodischer Verwertung desselben. Man kann überall Neues von ihm lernen. Weniger sicher ist sein Urteil, wo es auf vorwiegend künstlerische Gesichtspunkte ankommt. Gewisse orthographische Liebhabereien, denen er nicht entsagen mochte, und eine etwas aufgeregte, nicht immer ganz einfache Stilweise, die dem sehr erregbaren und empfindsamen Wesen des Mannes entsprach, erschweren dem Leser ohne Not das Studium. Über die Archäologie hinaus widmete Heydemann auch der neueren Kunst überhaupt und insbesondere den Kunstzuständen Halle's und der Provinz Sachsen warmes Interesse, wie grade diese Zeitschrift und ihr Beiblatt vielfach bezeugen. Wer aber dem Manne im Leben näher gestanden, wem er seine Neigung oder Verehrung zugewandt hat, der weiss an ihm vor allem die durch und durch reine, persönliche Verstimmungen tapfer niederkämpfende und stets die Sache im Auge behaltende Sinnesart, das warme aufopferungsfähige Herz, die unerschütterliche Treue hochzuschätzen. Diese Eigenschaften sichern ihm einen festen Platz im Herzen derer, die ihn kannten. —

Heydemann gab in jener Besprechung von Schreibers Buch über die Grimani'schen Brunnenreliefs eine kurze, im wesentlichen zustimmende Inhaltsangabe dieses Werkes, in dem Alexandrien in sein lange verlorenes Recht als ein Hauptsitz der hellenistischen Kunstentwickelung wieder eingesetzt wird. Ich habe seit fast zwanzig Jahren in meinen Vorlesungen dieselbe Ansicht vertreten und auf der Züricher Philologenversammlung vom Jahre 1887 besonders auf die eine Thatsache hingewiesen, dass kaum in irgend einer Periode griechischer Geschichte die Erscheinungen der bildenden Kunst denen der Poesie, der Litteratur, der gesamten Kultur so genau entsprechen, wie in derjenigen Zeit, die wir als die alexandrinische zu bezeichnen gewohnt sind, und dass das kein Zufall sein kann. Auch Ludwig von Sybel nimmt in seiner „Weltgeschichte der Kunst“ öfter auf Alexandrien Rücksicht, als es sonst in den Behandlungen griechischer Kunstgeschichte üblich ist, die zum Teil gradezu die Berechtigung leugnen, von einer selbständigen Kunstübung Alexandriens zu sprechen. Schreiber gebührt aber das Verdienst dieses Problem energischer angegriffen zu haben. Wie er in den Mitteilungen des athenischen Instituts von 1885 an einer Anzahl alexandrinischer Erzfiguren eine besondere Art realistischer Auffassung und etwas karikirter Wiedergabe als charakteristisch für Alexandrien nachwies, so erörterte jenes Buch über die Wiener Brunnenreliefs ein grosses, für Alexandrien besonders bedeutsames Kapitel, das der Wanddekoration im Palast- und Hausbau der neuen Hauptstadt der spätgriechischen Welt. Mit ebenso

viel Belesenheit, auch in sehr entlegener Litteratur, wie Scharfsinn in der Kombination der Thatsachen weist Schreiber nach, wie der Bau aus ungebrannten Ziegeln zur Verkleidung der Wände führte (was beispielsweise auch schon in Mausolos' halikarnassischem Palast, dem Vorbilde des alexandrinischen, der Fall gewesen war), und wie eine solche Verkleidung je nach dem Geschmack und den Mitteln sehr verschiedene Formen annehmen konnte, von der blossen Bemalung des Stuckbewurfes (die uns in dem stark alexandrinisirenden Pompeji entgegentritt) bis zu den Bekleidungen der Wände mit kostbarem Mosaik oder mit den in Ägypten von alters her verfertigten glänzenden Erzeugnissen der Glasfabrikation (Glasplatten, Glasreliefs, Glasmalerei u. s. w.). Von noch grösserer Tragweite und auch von grösserer künstlerischer Bedeutung ist die Wiederaufnahme der alten Metallbekleidung heroischer Zeiten, freilich in ganz neuer Form, mit kunstvollerer architektonischer Gliederung der Wand und Anbringung prachtvoller Metallreliefs, besonders im Mittelpunkt der Dekoration, etwa so wie in Pompeji Gemälde die Mitte des farbigen Wandschmuckes bilden. Diese äusserst kostbare Dekorationsweise hatte endlich ihr immer noch reiches aber doch bedeutend billigeres Seitenstück in der Inkrustation der Wände mit verschiedenartigen farbigen Marmorplatten, wie sie die Marmorbrüche Kleinasiens und Afrika's so mannigfach darboten; natürlich auch hier in architektonischer Gliederung, wobei an die Stelle der Metallreliefs Marmorreliefs traten — eine Dekorationsweise, deren Nachwirkung uns noch in den Prachtbauten des kaiserlichen Rom entgegentritt.

Diese letzte Art der Wanddekoration ist es, mit der es die neue grosse Publikation Schreibers zu thun hat. Anstatt der Bezeichnung „alexandrinisch" hat der Verfasser lieber die allgemeinere „hellenistisch" gewählt, weil natürlich nicht für jedes Erzeugnis der Gattung Alexandrien als Heimat sichergestellt werden kann; freilich ist damit auch der Hinweis auf jenen Zusammenhang weggefallen, der diese Reliefs mit alexandrinischer Poesie und Empfindungsweise verbindet. Sehr glücklich ist der von Schreiber schon früher eingeführte Ausdruck „Reliefbilder". Damit ist auf die malerische Haltung der ganzen Gattung im Gegensatz gegen die ältere Reliefweise, wo sich jede Figur mehr oder weniger silhouettenhaft vom glatten neutralen Hintergrunde abhob, deutlich hingewiesen. Ein Überrest der älteren Weise bleibt zunächst noch darin bestehen, dass die Hauptfiguren selbst sich vom ebenen Reliefgrunde lösen, während rings alles in reicher Schilderung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund sich auflöst, bald in hohem, frei herausspringendem, kunstvoll wie aus Metall getriebenem Hautrelief dem Beschauer entgegentretend, bald allmählich sich verlierend in das Dämmerlicht einer Höhle oder in duftiger Luftperspektive bis zu leichtestem Relief, ja bis zu fein eingeritzter Zeichnung sich verflüchtigend. Was die Renaissance auf dem Gebiete malerischer Reliefbehandlung geleistet hat, das finden wir vorgebildet auf diesen Reliefbildern hellenistischer Prachtkunst oder ihren römischen Nachahmungen. Jeder, der die Grimani'schen Brunnenreliefs, die Löwin und das Mutterschaf in ihrer felsigen und waldigen Umgebung zuerst erblickt, begreift es, dass diese Reliefs lange für Renaissancewerke gegolten haben; ist uns doch der Sinn für hellenistische Kunst und ihre so stark ans Moderne streifende Eigentümlichkeit erst in den letzten Jahrzehnten aufgegangen. Und wenn die überraschende Mächtigkeit der pergamenischen Entdeckungen zunächst das Interesse ganz auf sich zog und es den Anschein gewann, als ob hier der allgemein gültige Charakter der hellenistischen Skulptur sich enthülle, so führen jene Reliefbilder uns in eine wesentlich verschiedene Region und ergänzen in erwünschtester Weise das dort gewonnene Bild der hellenistischen Kunst: das raffinirte und dabei in idyllischen Stimmungen und in einer stadtflüchtigen Naturfreude schwelgende Alexandrien mit den von hier ausgehenden Kunstströmungen tritt neben die rhodisch-pergamenische oder sagen wir lieber kleinasiatische Richtung auf hochpathetische Gruppen und rauschendes Kampfgewoge.

Um dieser neuen Erscheinung zu ihrem vollen Rechte zu verhelfen, bedurfte es einer möglichst vollständigen Sammlung aller noch vorhandenen Exemplare. Das kgl. sächsische Unterrichtsministerium und die philologisch-historische Klasse der Leipziger Gesellschaft der Wissenschaften haben den Herausgeber in den Stand gesetzt, auf wiederholten Reisen dem weit zerstreuten Stoffe nachzugehen und überall photographische Aufnahmen zu erwirken. Künstliche Beleuchtung hat die Hindernisse beseitigt, die ungünstige Aufstellung in den Weg stellte, und ein eigenes Abwaschverfahren hat die entstellenden Flecken des Marmors entfernt, die die klare Wirkung der Nachbildung zu beeinträchtigen drohten. Die Ausführung der Tafeln nach diesen Vorlagen, bei denen die kräftige Wirkung des Hautreliefs im Gegensatz zu den flachen, bis ins Einzelnste ausgearbeiteten Hintergründen vor allem erstrebt werden

musste, geschieht in Heliogravüre, und zwar durch die hierfür besonders berühmte Firma Dujardin in Paris. Es müssen wohl triftige Gründe gewesen sein, die zur Wahl dieser Firma geführt haben, Gründe, die sich unserer Beurteilung entziehen. Vergleicht man die ersten beiden Tafeln der vorliegenden Publikation mit der heliographischen Wiedergabe der gleichen Reliefs in dieser Zeitschrift (XX zu S. 242 und 266) und in Schreibers Werk von 1888, die von V. Angerer in Wien herrührt, so scheint mir in der letzteren namentlich das Mutterschaf — bei der Löwin ist die Beleuchtung etwas zu scharf geraten — den Vorzug zu verdienen. Dies gilt vor allem von dem gewählten Farbenton. In Angerers Wiedergabe empfindet man den Marmor und das erhöht die Wirkung, in Dujardins Tafeln ist alles in einen undurchsichtigen schmutzigbraunen Ton getaucht, der vielleicht für Bronzen geeignet sein könnte, aber dem Charakter des Marmorreliefs durchaus nicht gerecht wird. Bei Reliefs mit mehr glatten Flächen und deren natürlicher Lichtfülle ist dies weniger auffällig, aber auf das dringendste möchten wir bitten, den feinen zarten Kabinetstücken, die spätere Lieferungen bringen sollen, einen lichteren, mehr marmorgemässen Farbenton zu geben.

Das ganze Werk ist auf nicht weniger als 112 Tafeln eines sehr stattlichen Folioformats berechnet, die in elf Lieferungen erscheinen sollen. Es zerfällt in zwei Hauptabteilungen. Die ersten 37 Tafeln sollen die grossen Prachtreliefs mit meistens mythischen Gegenständen bringen, die sich durch ihre Grösse und ihr Hochformat deutlich als Hauptstücke der Dekoration grösserer Räume zu erkennen geben. Die vorliegende erste Lieferung enthält auf zehn Tafeln ebenso viele erlesene Stücke. Den Reigen eröffnen die beiden öfter erwähnten Grimani'schen Prachtreliefs, echte griechische Originale von wunderbarer Feinheit, die wir ohne Bedenken der ersten Ptolemäerzeit, der Blütezeit des Idylls und der naturhistorischen Interessen am Hofe von Alexandrien, zuschreiben dürfen. Ihnen folgen jene acht Reliefs, die einst in der grossen Treppe zur Kirche Santa Agnese als Stufen gedient haben, dabei stark beschädigt worden sind und heutzutage in einem übelbeleuchteten Raume des Palazzo Spada aufbewahrt werden. Diese „römischen Reliefs griechischer Erfindung“ sind aus einer stattlichen Publikation Emil Brauns bekannt, die der Begeisterung und der Freigebigkeit des jungen bayerischen Barons Alfred von Lotzbeck verdankt wird. Nichts kann deutlicher den Umschwung in den Anforderungen veranschaulichen, die man vor vierzig Jahren und in unserer photographisch geschulten Zeit an eine gute Wiedergabe von antiken Bildwerken stellte und stellt. Dort die feine, aber übermässig geleckte und daher leicht schwächliche Interpretation der antiken Reliefs durch moderne Künstlerhand; hier die unerbittlich treue Wiedergabe der Originale, mit ihren derben misslungenen Einzelheiten und mit den zum Teil recht mässigen Ergänzungen (man vergleiche z. B. den garstigen Judenkopf des Adonis auf Tafel IV mit der empfindsamen Umstilisirung bei Braun Tafel II), dafür aber auch mit dem leichten, freien, teilweise frischen Charakter der Arbeit. So ist die erste Lieferung wohl geeignet, in der Zusammenstellung griechischer Originale und römischer Kopien für die Beurteilung der einzelnen Exemplare, die leider meistens der zweiten Klasse angehören, und für die Rückübersetzung der römischen Nachbildungen in den Hellenismus der verlorenen Originale den richtigen Standpunkt anzugeben.

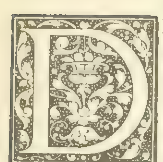
Die letzten zwei Drittel des Werkes werden den Kabinetstücken gewidmet sein, die für Wände kleinerer Räume oder untergeordnete Stellen der Wände, zum Teil auch für besonderen Gebrauch bestimmt gewesen sind. Es ist keine Gefahr, dass diese Stücke bescheideneren Umfanges an Interesse hinter den grösseren Prachtreliefs zurückstehen sollten, denn was ihnen an Ausdehnung abgeht, ersetzen sie reichlich durch die miniaturartige Feinheit der Ausführung und durch die Mannigfaltigkeit des Inhalts. Neben die mythischen Stoffe treten hier die Genrebilder, die Scenen von der Bühne und aus dem Leben der Dichter, historische Darstellungen genrehaften oder individuelleren Charakters. Grade in diesen Bildern und Bildchen ist ein grosser Reichtum anziehender Darstellungen und feinster Kunstvirtuosität enthalten. Den Schluss werden die erhaltenen Glasreliefs als Zeugnisse der verschollenen Wanddekoration aus Glas, eine Reihe doppelseitig mit Relief verzierter Marmorscheiben und die nicht eben zahlreichen Prachtreliefs bilden, die eigene Erfindungen der römischen Zeit nach dem Muster der hellenistischen Vorbilder enthalten.

So wird das gross angelegte Werk, das ganz dem Zuge der jetzigen Archäologie nach Zusammenstellung von Klassen gleichartiger Kunstwerke folgt, eine Fülle von Genuss und Belehrung bieten. Es ist zwar nur eine Seite der alexandrinischen Kunst, die hier Licht erhält, aber eine sehr charakteristische, und obschon vielleicht der grössere Teil der Reliefs, wenigstens der besser erhaltenen, schon früher pu-

blizirt war, so sichert doch erst die Zusammenstellung der ganzen Klasse ihren bedeutsamen Platz in der griechischen Kunstgeschichte. Der Verleger lässt uns hoffen, dass das Werk im Laufe des Jahres 1890 vollendet vorliegen wird. Bis dahin wird man sich an den schönen Tafeln genügen lassen müssen. Mit der Schlusslieferung soll auch der mit zahlreichen Textabbildungen und Hilfstafeln versehene Textband ausgegeben werden, auf dessen ohne Zweifel reiche Belehrung wir nach den vorgängigen Ausführungen in dem Buche über die Grimani'schen Reliefs gespannt sein dürfen. Das Kapitel von der alexandrinischen Kunst wird dann auch nach anderen Seiten mit grösserer Sicherheit bearbeitet werden können.

Strassburg. *AD. MICHAELIS.*

NEUE KUNSTBLÄTTER.



DER Kunstverlag von Stiefbold & Co. in Berlin hat unlängst eine Reihe neuer Kunstblätter herausgegeben, deren Bedeutung hervorzuheben unser lebhafter Wunsch ist. Ein Meisterwerk der Malerei durch den Grabstichel meisterlich wiedergegeben, ist es zunächst, was unsere Aufmerksamkeit fesselt. Jeder, der nach Venedig kommt, kennt die heil. Barbara des *Palma Vecchio.* Das Bild übt seine Reize auf alle Beschauer aus; selbst die, welche in Italien wenig Kirchen, Paläste und Museen besuchen, stehen verwundert vor so viel harmonischer Schönheit, wie sie das Bild in der Kirche S. M. Formosa ausstrahlt. Das merkwürdig Imposante dieses typischen Kunstwerks beruht nicht zum kleinsten Teile auf der Auseinanderbreitung des Mantels, der nach unten in mächtigen Falten zusammenfliesst. Durch diese Konvergenz der Linien, welche sich in dem Untergewand etwas mässiger wiederholt, gewinnt die Figur jene Mächtigkeit und Sicherheit, welche der Schutzpatronin der Artillerie zukommt. Der ausdrucksvolle Kopf, gleichsam die prächtige Blüte der ganzen Gestalt, ist von allen Beschauern genugsam gerühmt worden. Man muss da immer den überaus prägnanten Ausdruck Burckhardts von der centralen venezianischen Schönheit wiederholen. Hier in der That scheint das Centrum der venezianischen Malerei zu sein.

Es muss ein selbstbewusster Meister sein, der die Reize dieser unberührbaren Gestalt mit dem Grabstichel aufs neue hervorbringen will. Die hohe Gewalt der Farbe, welche mit dieser Darstellung untrennbar verbunden scheint, soll weggedacht, das Ganze mit dem Auge des Farbenblinden betrachtet werden! Und dennoch lebt in dem Stiche von *J. Burger* noch ein Hauch jener unendlichen Harmonie, jener süssen Weichheit des Farbenspiels, die dem Originale eignen und von denen man so ungern scheidet. Ebenso sinnend wie auf dem Bilde blickt die Gestalt hinaus: sie hat auf einen Augenblick vergessen, welchen Zauber sie auszuüben vermag, das wird man auch vor dem Stiche empfinden. Es ist eine reife, abgeklärte Wiedergabe des grossen Gegenstandes, in der die Wucht der Hauptlinien durch überaus zarte Behandlung glücklich gedämpft ist.

Ein zweites Blatt, ganz anderer Art freilich, aber vorzüglich in jeder Beziehung ist eine Radirung von *H. Winkelmann* nach einem Bilde von *C. Scherres.* Die Landschaften dieses Malers haben einen bestimmten Typus; er liebt die strohgedeckten Bauernhäuser, die klare Luft nach einem längeren Regen, feuchten, zum Teil mit Wasser bedeckten Boden und einen wolkenschweren Himmel. Der Radirer des vorliegenden Blattes erweist sich als fertiger Meister, der sichere Herrschaft über die Mittel übt, die dem Aquafortisten zu Gebote stehn. Wodurch dies Blatt aber ganz besonders hervorragt, das ist die Art, wie es gedruckt ist. Bei der echten Malerradirung kann die Nadel nur die Hälfte thun, die andere Hälfte giebt der Drucker. Der Radirer schafft so zu sagen das Skelett, der Drucker das Fleisch zu dem lebendigen Werke. Bei der „Überschwemmung“ von Scherres nun zeigt sich der Drucker, *V. Angerer,* als ein wahrer Meister, dessen Kunst die Wirkung des Blattes zur befriedigendsten Höhe erhebt. Durch Zufall sahen wir Druckversuche des vorliegenden Blattes, die anderen Händen entstammten. Wie ein menschliches Skelett von einem blühenden, atmenden Körper unterschieden ist, so weit standen diese beiden Druckzustände von einander ab. So reich

und voll in der Tiefe, fein abgestimmt in den Zwischentönen und zart und rein in den Lichtern, dass man überall die sensitive Hand des Künstlers zu sehen meint. Wenn solcher Musterstücke noch mehr veröffentlicht werden, so müsste es doch wunderlich zugehen, wenn dem Publikum die Augen über den hohen Wert der Radirung, die von Originalzeichnung und kaltem Stahlstich gleichweit entfernt ist, nicht aufgingen.

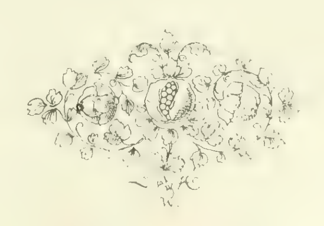
An dritter Stelle nennen wir ein prächtiges Blatt nach *Passini*, von *Th. Alphons* radirt. Von dem Maler können wir unsern Lesern kaum etwas Neues erzählen, ausser etwa, dass er der Alte geblieben ist. Ein Gemüseverkäufer, der einer Reihe von italienischen Schönen seine Kürbisse ausbietet, das ist im reinsten Venezianisch vorgetragen. Von dem Radirer haben wir im letzten Jahrgange zwei treffliche Proben unseren Lesern vorgeführt. Hier bewährt sich auf einem grossen Blatte seine sorgfältige Technik, die ein leichtes „sfumato“ interessant macht.

Nicht ganz so hochstehend, doch als eine erfreuliche Leistung lobenswert, sind die beiden Originalradirungen von *H. Kohnert* „Frühlingsmittag“ und „Herbstdämmerung“; jenes Blatt zeigt Wald und Wiesenfläche mit einigen Hasen, dieses einen Weiher mit Schilf und Seerosen, über den wilde Enten trompetend hinwegfliegen. Auf den Herbst und die Dämmerungsstimmung versteht sich der Künstler noch besser als auf den Frühling und den Mittag. Von Kohnerts Radirkunst haben wir schon bei Gelegenheit der Besprechung der Publikation des Vereins für Originalradirung Rühmenswertes hervorzuheben gehabt. Er zeichnet sauber und korrekt, wie an der tierischen Staffage und am Baumschlag zu sehen ist, weiss auch durch passende Behandlung die landschaftliche Fläche wohl zu gliedern.

Endlich haben wir noch von den Stiefboldschen Blättern eine reizende radirte Fächerzeichnung im Rokokogeschmack zu erwähnen, deren hübsches Mittelbild im ersten Hefte des neuen Jahrgangs vorgeführt wurde. Auf der halbkreisförmigen Fläche schweben noch einige allerliebste moderne Amoretten herum, deren niedliche Bildung viel zum Reiz des Blattes beiträgt. Der Urheber des Fächermotivs ist, wie bekannt, *H. Lefler* in München, der Radirer *W. Ziegler*. Das Blatt kostet 15 M. (Remarkdruck 40 M.) und ist in hochrotem Tone gedruckt, der festlich aussieht und nicht zu grell erscheint. —

Gleichzeitig mit den Stiefboldschen Blättern ging uns vom Verlage von P. Bette in Berlin eine neue Porträtradirung, das Brustbild des Prinzen Heinrich von Preussen darstellend, zu. Sie rührt von Prof. *Eilers* her und bildet ein Gegenstück zu dem im Frühjahre veröffentlichten Bildnisse des Kaisers Wilhelm. Das Blatt ist mit Kupferstechersorgfalt ausgeführt; es ist eine Eigentümlichkeit der Eilers'schen Manier, dass er dem Drucker fast nur so viel Anteil an der Wirkung lässt, wie ihm bei einem Linienstiche zukommt. Dadurch haben die Eilers'schen Blätter fast alle etwas Kühles, weil ihnen der vermittelnde, ausgleichende gewischte Ton fehlt, der das eine unerlässliche Merkmal einer echten Radirung bildet. Die gezeichnete und geätzte Linie allein kann nie das Blatt so reich machen. Doch braucht diese Ausstellung kein Tadel zu sein. Bei der grossen Sorgfalt und dem erprobten Talent des bekannten Stechers war es gewiss, dass ein vorzügliches Blatt auch in dieser Manier erzeugt werden musste. Der Künstler hat mit feinem Gefühl ein sehr lebendiges, wohlthuend weiches Porträt geschaffen, in welchem jede Linie die Sicherheit verrät, mit welcher der Meister zu arbeiten pflegt.

A. S.





Landschaft von JAN BRUEGHEL.

BÜCHERSCHAU.

Handzeichnungen alter Meister im Nationalmuseum zu Stockholm. 25 Tafeln (Photographien) mit Text von *Gustav Upmark.* Stockholm, Blaedel & Co. Fol.

Unter den Schätzen des schwedischen Nationalmuseums in Stockholm nehmen die Zeichnungen alter Meister einen hervorragenden Platz ein. — Der Grund dieser Sammlung wurde von dem kunstsinnigen Staatsmanne und Diplomaten Grafen *Carl Gustaf Tessin* (1695—1770) gelegt. Ein Sohn des berühmten Architekten Nicodemus Tessin d. j., wurde er schon früh mit künstlerischen Interessen vertraut und bildete sich später durch Reisen aus. Nach dem Tode des Vaters (1728) als dessen Nachfolger zum „Oberintendanten aller königl. Schlösser, Häuser, Gebäude und Gärten“ ernannt, wurde er vielfach zu diplomatischen Aufträgen benutzt, u. a. als schwedischer Gesandter am französischen Hofe 1739—41. Einige Jahre war er sogar Kanzleipräsident, d. h. Chef der Regierung. In Paris war er in persönliche Verbindung mit der damaligen Künstler- und Gelehrtenwelt getreten und hatte sich nach und nach zu einem wahren „curieux“ im damaligen Sinne des Wortes ausgebildet. Bei der Versteigerung der kolossalen Handzeichnungensammlung des berühmten Crozat im Jahre 1741 war Graf Tessin einer der eifrigsten Käufer. Ein in der königl. Bibliothek zu Stockholm befindliches Exemplar des von Mariette herausgegebenen Auktionskataloges mit Tessins eigenhändigen Randbemerkungen giebt genaue Aufschlüsse über seine bei dieser Gelegenheit gemachten Erwerbungen. Es geht daraus hervor, dass er aus der Sammlung Crozat insgesamt 2057 Zeichnungen zu dem nach heutigen Verhältnissen sehr mässigen Preise von 5072 livres 10 sols gekauft hatte. Schon früher hatte er von seinem Vater eine bedeutende Menge von architektonischen und kunstgewerblichen Zeichnungen, Kostümblättern u. dergl. geerbt. Durch spätere Ankäufe, besonders von Werken der damaligen französischen Schule, vermehrte er seine Sammlung, und als er sein, noch im Besitze des Museums befindliches, handschriftliches Verzeichnis dieses Teiles seiner Kunstschätze errichtete, war seine Handzeichnungensammlung allein auf mehr als 7000 Blätter gestiegen.

Aus finanziellen Gründen sah er sich indessen

genötigt, diese Sammlung in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts an den König Adolf Friedrich abzutreten. Als der König 1771 starb, ging sie hunderts in den Bestand des Nationalmuseums über. Heute zählt die ehemalige Tessinsche Sammlung von Handzeichnungen alter Meister im eigentlichen Sinne



Handzeichnung von GUERCINO

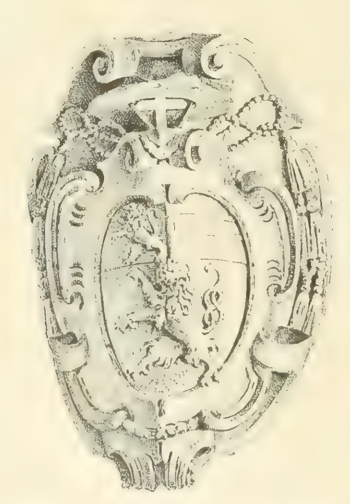
durch Kauf in den Besitz seines Sohnes, König Gustav III. über, um endlich nachdessen Tode 1792 Eigentum des schwedischen Staateszu werden Mit den übrigen Sammlungen des ehemaligen königl. Museums ging sie in den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts in den Bestand des Nationalmuseums über. beinahe 2000 Blatt mit mehr als 3000 Zeichnungen. Dazu kommen noch die schwedische Abteilung und die sehr bedeutende Sammlung von Architektur- und Kunstgewerbeblättern.

Von der Tessinschen Sammlung bilden die Werke

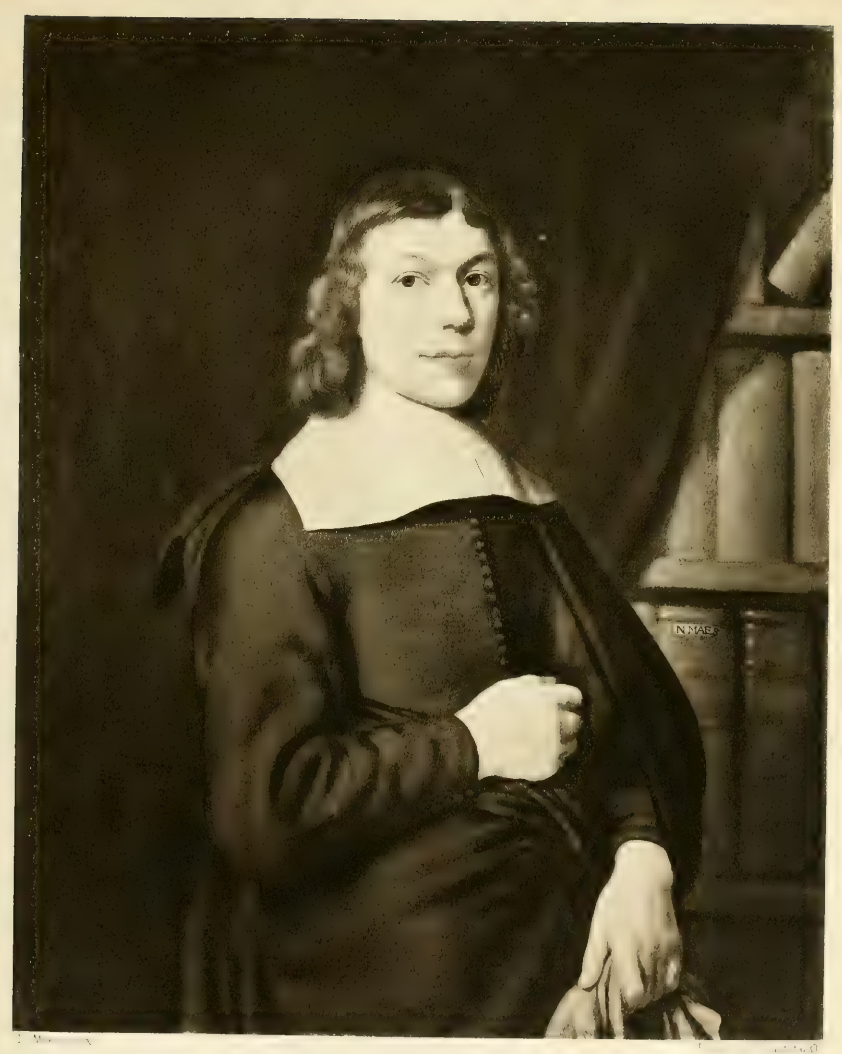
italienischer Schulen etwas mehr als die Hälfte, darunter das bekannte schöne Blatt von Raffael mit der Anbetung der Könige. Besonders reich sind darin die Italiener der Spätrenaissance und Barockzeit vertreten, doch hat die Sammlung auch eine stattliche Reihe Zeichnungen von den Meistern der Früh- und Hochrenaissance aufzuweisen. Die Werke der deutschen Schule befinden sich spärlich vor. Von den vlämischen und holländischen Meistern des 17. Jahrhunderts sind dagegen zahlreiche Arbeiten vorhanden. So werden z. B. gegen hundert Blätter dem Rembrandt zugeschrieben. Sehr reich sind auch die französischen Meister des 17. und besonders des 18. Jahrhunderts vertreten, einerseits Poussin, Bourdon u. a., anderseits Boucher und seine Zeitgenossen.

Aus dieser reichen Sammlung liegt hier eine kleine Auswahl vor, geeignet eine Vorstellung von dem künstlerischen Gehalte des Ganzen zu geben. Es ist zu wünschen, dass dieselbe in weiteren Kreisen als bisher bekannt werde und dass sie die Anerkennung finden möchte, welche ihr mit Recht zukommt. **

Aus der Düsseldorfer Malerschule, Studien und Skizzen von *Adolf Rosenberg*. Den Abonnenten der „Zeitschrift“ bietet die Verlagshandlung in diesem stattlichen Quartbande ein Seitenstück zu dem vor zwei Jahren erschienenen Werke über die Münchener Malerschule, indem sie ihnen eine nicht unbedeutende Preisermässigung gewährt. Der Verfasser ist den Lesern der Zeitschrift als einer ihrer ältesten und fleissigsten Mitarbeiter zur Genüge bekannt, so dass wir uns auf diese einfache Anzeige beschränken können. Unter den Abbildungen, die zum Teil aus ganz- und halbseitigen Holzschnitten, zum Teil aus Radirungen und Kupferlichtdrucken bestehen, befinden sich manche, die unsern Lesern aus der Zeitschrift in der Erinnerung sind, immerhin aber auch eine grössere Anzahl, denen sie hier zum ersten Male begegnen. Unter den Holzschnitten heben wir die unter den Kapitelanfängen angebrachten ornamentalen Erfindungen von *Klein-Chevalier* hervor, in welche die Bildnisse von zwei Koryphäen der Düsseldorfer Schule verflochten sind, ferner die von Brendamour ausgeführten vortrefflichen Holzschnitte nach *Janssens* Wandgemälde in der Ruhmeshalle zu Berlin „Begegnung Friedrichs des Grossen mit Zieten bei Torgau“ und *Fagerlins* gemütvollem „Besuch bei der Grossmutter“. **



Wappen des Erzbischofs Paris-Lodron von Salzburg



MANNLICHES BILDNIS.



E. VON GEBHARDT. P. JANSSEN.

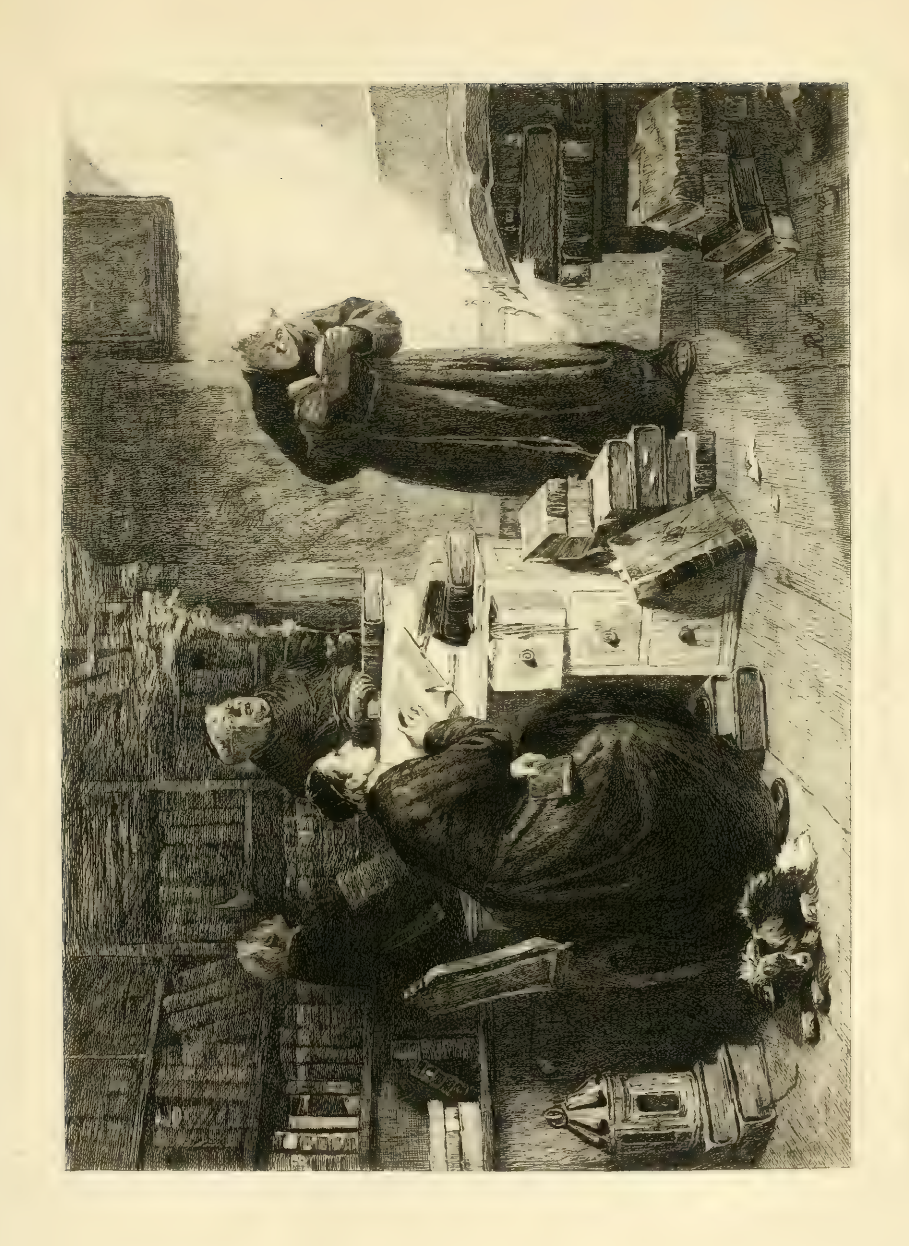
BILDNIS EINES JUNGEN MANNES VON N. MAES.

Das männliche Porträt von N. Maes, welches kürzlich aus süddeutschem Privatbesitz von dem Kunsthändler *J. Th. Schall* in Berlin erworben worden ist, gehört jener kleinen Gruppe von Bildnissen an, welche der Künstler, noch völlig unberührt von französischen Einflüssen, die den Porträts aus der zweiten Hälfte seines Lebens den Stempel der Manier aufprägten, in jener Zeit ausgeführt hat, während welcher er in Amsterdam Rembrandts Schüler war. Nach der gewöhnlichen Annahme umfasst diese Lehrzeit die Jahre 1650—1654, und dieser frühen Zeit schreibt Woermann die „alte Frau“ im Museum zu Brüssel, den „sinnenden Herrn“ im Reichsmuseum zu Amsterdam, den „Gelehrten“ im Museum zu Braunschweig und das Bildnis des N. Heinsius in der Galerie Arenberg in Brüssel zu, welches letztere freilich bereits die Jahreszahl 1656 trägt. Wenn man unser Bildnis mit einem der genannten, z. B. mit dem Braunschweiger Bilde vergleicht und die noch etwas befangene, unfreie Anordnung und Stellung der Figur in Betracht zieht, wird man es an den Anfang dieser Reihe setzen, also als eines der frühesten bekannten Werke des Maes ansehen dürfen. Gelernt hatte der junge, kaum zwanzigjährige Künstler um diese Zeit freilich schon ziemlich viel. Das zeigt besonders die vortreffliche Modellirung der derben, fleischigen Hände in vollem, warmem Licht, welche mit dem breiten, fast faltenlosen Hemdkragen die dunkle Masse des Wamses und des umgeschlagenen Mantels wirksam unterbrechen. Wie auf dem Braunschweiger Bilde, befindet sich auch hier im Hintergrunde ein hohes Regal mit in Schweinsleder gebundenen Folianten, von welchem der dunkle Vorhang halb zurückgezogen ist. Auf dem Rücken eines der Bände liest man oben die Signatur: N. MAES, welche sich bei der Reinigung und Wiederherstellung des Bildes durch A. Hauser als unzweifelhaft echt erwiesen hat und die auch im wesentlichen mit der Bezeichnung des viel freier behandelten Braunschweiger Porträts übereinstimmt. Unser Bild ist übrigens durch eine nahezu tadellose Erhaltung ausgezeichnet. Die wenigen, notwendig gewesenen Retouchen sind so geringfügig, dass insbesondere die Leuchtkraft der Fleischpartien nirgends beeinträchtigt wird, und die ursprüngliche Gesamtwirkung scheint an keiner Stelle durch Nachdunkelung oder Versinken der Farbe alterirt zu sein.

ADOLF ROSENBERG.



Liebesbotschaft von J. Aubert.



KLEINE MITTEILUNGEN.

In der Klosterbibliothek betitelt sich die diesem Hefte beigegebene Radirung von *Ludwig Kühn*, welche nach dem Gemälde von *Reinhard Sebastian Zimmermann* im Museum zu Hannover ausgeführt ist. Der Maler ist durch viele vortreffliche Genrebilder bekannt; besonders berühmt sind „Der Schrannentag in München“, welches sich im Kölner Museum befindet, „Die Impfstube“, „Das Zweckessen“, „Vor der Musikprobe“ u. a. Der Geburtstag des Künstlers ist der 9. Januar 1815, an welchem er in Hagenau am Bodensee das Licht der Welt erblickte. Sein Zeichentalent machte sich frühzeitig kund, aber erst 1840 kam er nach München an die Akademie, um sich der Kunst zu widmen. 1844 ging er nach Paris, wo er über ein Jahr lang sich aufhielt und Porträts malte, besuchte dann Belgien und England und lebt seit 1847 in München.

* *Die moderne Kunst in Meisterholzschnitten*, welche im Verlage von *R. Bong* in Berlin erscheint, ist bis zum Beginn des 4. Bandes gediehen, dessen reiche Weihnachtsnummer soeben ausgegeben wurde (Preis 2 Mark). Sie will es den Christmas-Nummern des „Graphic“ und „Illustrated London News“ gleichthun und wetteifert durch eine sehr sorgfältige, reiche Ausstattung und ein grosses Farbenbild „Kaiser Wilhelm und sein Gefolge“ durchaus mit jenen. Der uns vorliegende 3. Band der Mustersammlung enthält eine lange Reihe mit blendender Virtuosität ausgeführter Schnitte; die von Weber in Brüssel und Bong in Berlin ragen besonders daraus hervor. Der Tonholzschnitt scheint nunmehr in der That seinen höchsten Gipfel erreicht zu haben; wir wüssten wenigstens nicht, auf welche Weise man diese Fertigkeit, diese alles ermöglichende Technik übertrumpfen könnte, ohne in Künstelei zu verfallen und daher sich von dem echten Stil des Holzschnitts zu entfernen. Es giebt Künsteleien, die so behandelt sind, dass sie bald einer Radirung, bald einer Tuschzeichnung auf den ersten Blick gleichen. Das ist Manierismus. Der Holzschnitt hat seine Selbständigkeit und seinen Stil erlangt und darf neben dem Kupferstiche sich kühn behaupten. Eines der kleinsten Bilder der Sammlung bringen wir als Probe; das Format unserer Zeitschrift gestattete keine andere Wahl.

Die *Trierer Adahandschrift*, bearbeitet und herausgegeben von K. Menzel, P. Corssen, H. Janitschek, A. Schnütgen, F. Hettner, K. Lamprecht. (Publikation der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde VI.) Gr.-Fol. — Wer die Richtung verfolgt hat, die H. Janitschek im Laufe der jüngsten Jahre mit seinen Studien hauptsächlich einschlug, musste ein vorwiegendes Betonen der Miniaturmalerei des frühen und hohen Mittelalters bemerken. Die Früchte seiner Forschungen, die in der „Geschichte der deutschen Kunst“ nur in kleinem Rahmen verwertet werden konnten, hat er nun in einem Abschnitte des vorliegenden Prachtbandes niedergelegt, dessen Titel eigentlich viel zu bescheiden gewählt ist. Umfasst das Werk doch nicht allein eine Publikation der Adahandschrift, sondern auch einen Überblick über die gesamte Miniaturmalerei zur Zeit Karls des Grossen. Durch Arbeitsteilung war es möglich, neben der kunstgeschichtlichen auch eine gründliche textkritische und palaeographische Bearbeitung zu gleicher Zeit zu bieten, eine Leistung, die von einem Einzelnen in gleich kurzer Zeit in derselben Vorzüglichkeit wie hier kaum geliefert werden könnte. Begrüssen wir also den schönen methodischen Fortschritt mit wärmstem Dank! Die grossen Abschnitte des neuen Buches sind folgende: „Codex und Schrift“ von K. Menzel, „Der Bibeltext“ von P. Corssen, „Die künstlerische Ausstattung“ von H. Janitschek, „Der Einbanddeckel“ (mit dem Cameo) von A. Schnütgen und F. Hettner. Professor Lamprecht, der die wissenschaftliche Vermittelung zwischen den einzelnen Autoren, sowie die geschäftliche und technische Leitung des Unternehmens übernommen hat, sowie die Verlagsanstalt haben mit den genannten Autoren glücklich zum Gelingen des bedeutenden Ganzen beigetragen. Für den Kreis unserer Leser dürfte der kunstgeschichtliche Teil der anregendste sein. Es werden darin die Miniatorenschulen besprochen, zunächst die eigentliche Hofschule, deren Thätigkeit man hauptsächlich in Aachen zu suchen hat, und der wir die Evangeliare in Wien, Brüssel und Aachen verdanken, ferner die Schule von Tours, auf die viel zahlreichere Denkmale zurückgeführt werden, und die von Metz, welche uns zur Adahandschrift selbst führt. Dieses hochbedeutende Denkmal karolingischer Kunst wird endlich zum Schluss des ganzen Abschnittes ausführlich beschrieben. Als Einleitung giebt Janitschek einen Exkurs über die karolingischen Zierglieder. Ob seine Ansicht von dem *nicht* antiken Ursprung der Bandverschlingungen eine richtige ist, möchte ich dahingestellt sein lassen Auch will ich ergänzend bemerken, dass die Anschauung vom antiken Ursprung dieses Ornaments schon im Jahre 1877 von E. Müntz ausgesprochen worden ist. (Demnach ist auch Müntz gegen den Recensenten seiner „Études iconographiques“ in den Mitteilungen des Österreichischen Museums 1889, S. 281, in Schutz zu nehmen.) Janitschek beweist übrigens an vielen anderen Stellen seiner Arbeit, wie tüchtig er den Stoff durchgearbeitet hat, so dass wohl jeder von uns hier oder dort aus der neuen Publikation wird etwas lernen können. Die trefflichen Illustrationen auf den beigegebenen zahlreichen Tafeln sind in hohem Grade willkommen.

TH. FRIMMEL.

x. — *Der Bucheinband von Paul Adam* bildet das sechste in der Reihe von *Seemanns Kunsthandbüchern* und schliesst sich in würdiger Weise seinen Vorgängern an. Das Buch zerfällt in zwei Hauptabschnitte, von denen der erste die Herstellung des Bucheinbandes in eingehender und für jedermann leicht verständlicher Weise schildert. Werkzeuge und Handgriffe werden durch eingestreute Abbildungen veranschaulicht. Der zweite Abschnitt behandelt die Geschichte der Einbanddecke unter Vorführung zahlreicher gut gewählter Illustrationen, bei denen auch die jüngsten Publi-

kationen von *Wheatley* und *Quaritch* Berücksichtigung gefunden haben. Ein Namen- und Sachregister erhöht die Brauchbarkeit des hübschen Buches, das sich überdies durch einen mässigen Preis (3 M. 60 Pf.) auszeichnet

Eine Nachbildung des Dürerschen Holzschuherporträts in Originalgrösse ist soeben von der artistischen Anstalt von *Gustav W. Seitz* in Wandsbeck ausgegeben worden. Das Blatt ist in 18 Farben derartig ausgeführt, dass man eine vollständig getreue Ölkopie des Meisterwerks vor sîch zu haben meint. Für die chromolithographische Ausführung bot gerade dieses Vorbild ganz besondere Schwierigkeiten dar, wegen der peinlichen Ausführung der Haare, des Pelzwerks, der fein vertriebenen Fleischtöne. Die Firma G. W. Seitz suchte sich aber eben deshalb das hervorragende Werk aus, um ihre ganze erstaunliche Kunst zu zeigen. Eine besondere dem Kunstblatte beigegebene Broschüre von *A. v. Eye* unterrichtet über die umständlichen Vorbereitungen und die mannigfachen Arbeiten, welche vorhergehen mussten, ehe der Farbendruck entstehen konnte. Das Blatt, welches in Zeichnung und Kolorit dem Original täuschend ähnelt, kostet 75 Mark und darf wohl einen der ersten Plätze auf dem grossen Gebiete der Chromolithographie beanspruchen.

Eine grosse Radirung der Rudelsburg nach Art der Mannfeldschen Meisterblätter von einem jungen Radirer, *Wilh. Feldmann* ist soeben im Verlage von Raimund Mitscher in Berlin erschienen. Der Künstler hat dafür den Berliner Akademiepreis erhalten. Die Bildgrösse beträgt 53 × 43½ cm. Das Blatt kostet 15, 30 und 75 M., je nach Art des Druckes.

‡‡ *Im Österreichischen Kunstverein zu Wien* sind gegenwärtig sechzehn Gemälde des kaiserl. russischen Professors der Akademie von St. Petersburg, *Joh. v. Koeler-Wiliandi* ausgestellt, die uns sowohl durch ihren aussergewöhnlichen Inhalt als auch in ihrem Vortrag interessiren. Das Hauptbild: „Die Verfluchung der Loreley“ durch die Beschwörungsprozession am Lurleifelsen nach dem bekannten Gedichte ist ein Effektstück in Zichy's Art, in welchem besonders die Gegensätze der Beleuchtung, Mondlicht und Fackelschein, und die Kontraste unter den Figuren, Mönchen und gespenstigen Frauengestalten, das Auge fesseln. Sowohl dieses als auch die anderen grossen Gemälde, „Eva vor und nach dem Sündenfall“, eine „Kreuzigung“, „Tartarin im Garten“ u. a. zeigen eine vorzügliche Technik, namentlich in der Farbe und Beleuchtung. Weniger vermag uns der Künstler in der Zeichnung zu befriedigen; er verschönt zu viel an der Natur und verliert dadurch in der Seelensprache den richtigen Ausdruck, was besonders bei der grandiosen Affektscene der „Loreley“ auffällt. Dafür aber ist Koeler ein trefflicher Porträtmaler, wie dies seine ausgestellten Bildnisse aus dem russischen Herrscherhause zur Genüge bezeugen, und gleichfalls ein tüchtiger Landschafter. Die Motive aus der Krim und vom Ufer des Schwarzen Meeres (Ay Juri) sind in Stimmung und Farbe gleich meisterhaft. Der Gesamteindruck der Koelerschen Bilder wird leider beeinträchtigt durch eine Riesenleinwand, auf der die Drei-Kaiser-Zusammenkunft in Skierniewice 1884, angeblich nach einer Momentphotographie, dargestellt ist. Es war ein recht unglücklicher Moment, den der Apparat gewählt hat, die Gestalten zu fixiren und nur schade um die gut gemalten Köpfe der Monarchen, die aus dem Bilde herausgeschnitten ganz wertvolle Porträts abgeben würden. Vom übrigen seien erwähnt, zunächst schon der berühmten Namen halber, *Hub. Herkomers* und *Alma Tademas* Porträts des Wiener Hofkapellmeisters Hans Richter, jedes langweilig in seiner Art; ferner *Friedländers* Invalidenscenen und hübsche Genrebildchen von *Kern* und *Blume-Siebert*. Von dem talentvollen *Max Lewis*, dem Pastellkünstler des Wiener Opernballetts, ist ein reizendes Frauenbildnis in derselben Technik ausgestellt und von den Landschaftern sind *Rob. Buss* und *A. Chwala* mit älteren guten Bildern vertreten. — Für die Abendausstellung wird über *Carl Marrs* „Wanderzug der Geisselbrüder“ die grosse Trommel geschlagen. Das Gemälde macht vor seiner Übersiedelung nach Amerika noch eine Rundreise durch Europa und hält, von München her, seine erste Station im Schönbrunnerhause. Die Beleuchtungseffekte erscheinen bei künstlichem Lichte wohl gesteigert und das Grässliche des Dargestellten gelangt durch die Isolirung des Bildes im dunklen Raum zu noch ungleich ausdrucksvollerer Wirkung; trotzdem aber wäre uns die Tagesbeleuchtung für die koloristischen Vorzüge des Gemäldes lieber gewesen. Der Eindruck in München war ruhiger und die Komposition erschien bei zerstreutem, weissem Licht weit geschlossener, als es hier der Fall ist.

= tt. *Rom.* Das Collegium Germanicum in der Via San Nicola di Tolentino hat das Innere seiner nach den Plänen des Architekten *Schmidt* in Innsbruck neuerbauten St. Canisiuskirche durch den Maler *Franz Guillery* aus Köln, einen der letzten Schüler Steinle's, mit Wandmalereien schmücken lassen. Auch der ornamentale Teil ist das Werk Guillery's, der diesen kleinen Kirchenbau zu einer Sehenswürdigkeit der Stadt Rom gemacht hat.

= tt. *Pforzheim.* Im Grossherzogtum Baden nimmt unter den Industriestädten Pforzheim eine erste Stelle ein, die Bevölkerung ist in steter Zunahme begriffen und hat bereits 28000 Einwohner erreicht. Unter diesen befinden sich 22000 Protestanten, und da die Besucher der Gottesdienste in der St. Michaels-Schlosskirche und zu St. Martin in der Altstadt lange nicht mehr ausreichenden Platz finden, so wird nunmehr nach den Entwürfen des Baurates *Ludwig Diemer* in Karlsruhe eine weitere evangelische Stadtkirche auf dem Lindenplatz zur Ausführung gebracht.

= tt. *Konstanz.* Das von der Kaiserin Augusta zur Erinnerung an die Aufenthalte Kaiser Wilhelms I. auf der Insel Mainau gestiftete vierzehn Meter hohe Steinkreuz wurde unterhalb des Allmannsdorfer Aussichtsturmes Ende Oktober aufgestellt. Der Entwurf zu dem sich über einer mit vier Ruhesitzen versehenen Sandsteinplattform erhebenden Denkmale fertigte *Franz Baer*, der erzbischöfliche Bauinspektor in Freiburg im Breisgau.

= tt. *Stuttgart.* In der nach Professor *R. Reinhardts* Entwürfen neuerbauten Brenzkirche in Weilderstadt wurde im Chore gegenüber der Kanzel die Büste des schwäbischen Reformators Johannes Brenz (zu Weilderstadt 1499 geboren), welche nach Prof. Karl Donndorfs Modell hier in Erz gegossen worden ist, zur Aufstellung gebracht.

Die Münchener Kunsthandlung A. Ruppprechts Nachfolger, Briennerstrasse 8, versendet zwei Kataloge ihrer permanenten Ausstellung. Der erste umfasst 669 Nummern alte Meister, der zweite 417 moderne Stücke.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries.*


Assisi 876

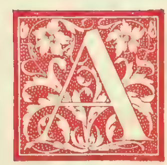


Pettenkofens Porträt.
(Nach einer älteren Photographie.)

AUGUST CARL VON PETTENKOFEN.

VON *CARL VON LÜTZOW.*

MIT ILLUSTRATIONEN.



LS ich vor ungefähr einem Vierteljahrhundert zum ersten Mal nach Wien kam und in den Kreisen Heiders und Eitelbergers die österreichischen Kunstzustände und Künstler näher kennen lernte, war bald einmal auch von der Wiener Genremalerei, diesem Schosskinde der erbgesessenen Kunstliebhaber und Kenner, die Rede. „Wir haben jetzt nur *einen* wahrhaft bedeutenden Genremaler", — sagte ein berühmter österreichischer Kunstgelehrter — „das ist *Pettenkofen!* Sie werden aber schwerlich seine Bekanntschaft machen können; denn er lebt nur vorübergehend in Wien und ist überhaupt nicht leicht zugänglich. Man hält ihn für hypochondrisch, für menschenscheu."

Die Worte hätten ganz gut auch im vorigen Jahre gesprochen werden können, und dann erst recht ihre Geltung gehabt. Bis zu seinem am 21. März 1889 erfolgten Tode behauptete August von Pettenkofen unbestritten den Rang des grössten österreichischen Genremalers. Aber er wandelte unter uns fast wie ein Fremder, nur wenigen Intimen zugänglich, für die meisten unsichtbar; auf Ausstellungen glänzte er fast regelmässig durch seine Abwesenheit. Die Auswahl seiner Werke auf der Wiener Weltausstellung von 1873 wurde ohne sein Wissen zusammengestellt. Er war nahe daran, sie zu hintertreiben. Als Herr Carl Sedelmayer vor einigen Jahren einmal im Künstlerhause eine Ausstellung seiner Wien-Pariserischen Klientel veranstaltete, worauf alle die früher gut österreichischen, später französisch gewordenen Maler der modernen Schule mit gewählten Schaustücken paradirten, erschien zum Ergötzen der Feinschmecker auch Pettenkofen unter diesen exotischen Gewächsen mit seiner wunderbaren Pastellzeichnung: „Duell im Walde". Es war wie ein Wehen des zartesten Parfüms, ein Klang aus geheimnisvollem Instrument, was den duftigen Tönen dieser angeschummerten Zeichnung entquoll. — Dann wieder jahrelanges Schweigen! Nur zeitweilig tauchte die hohe, aristokratische Gestalt in der Gegend am Schillerplatz auf. Die Akademie bot dem Meister in einem der für nicht dem Lehrkörper angehörige Künstler zur Verfügung stehenden Ateliers ein gastliches Heim. Dort sah man alte Freunde und Gönner Pettenkofens, wie Fr. Xav. Mayer, Eugen Miller u. a. regelmässig verkehren. Oben, ein Stockwerk höher, waltet Leopold Müller mit seinen kunstgeübten Schwestern. Diese bildeten den treuen Freundeskreis des von ihnen begeistert verehrten Künstlers. Aber an der übrigen Welt huschte er vorüber, wie ein Stan-

desherr, der nicht gern das Geräusch der Menge hört. Ein flüchtiger Gruss, ein kalter Blick, eine grämliche Klage über wirkliche oder eingebildete Leiden: das war alles, was die Fernerstehenden von dieser eigenartigen Persönlichkeit sahen und vernahmen. Wer ohne ganz besonderen Beruf und die wärmste Empfehlung der Freunde vollends in das meist verschlossene Atelier eindrang und in das Schaffen des Künstlers Einblick zu gewinnen hoffte, der sah sich aufs empfindlichste getäuscht. Pettenkofen liebte es, solchen Eindringlingen nur die Kartons seiner Zeichnungen zu zeigen oder ein beiseite gestelltes Brett, auf dem irgend ein technischer Versuch gemacht war, ohne Reiz für den laienhaften Beschauer. Er that Fremden gegenüber am liebsten so, als wenn er gar kein Maler wäre und sich nur zu seinem und seiner Verehrer Unglück mit allerhand Grübeleien über die Kunst beschäftige.

Und diese stolze, hypochondrische, exklusive Natur war in Wirklichkeit eine der thätigsten, feinfühligsten, beweglichsten, schöpferischsten Künstlerseelen, die jemals gelebt haben: begabt mit einem Auge für die malerische Auffassung der Welt, wie es empfänglicher nicht gedacht werden kann, ausgerüstet mit einem unerschöpflichen Reichtum von Kenntnissen und Beobachtungen, geleitet von dem erlesensten Geschmack, erfüllt von dem unablässigen Ringen nach Naturwahrheit und Schönheit.



Böhmische Legion
(Aus PETTENKOFENs Illustrationen zu Dullers „Erzherzog Carl".)

Dass Pettenkofen bei so seltenen und edlen Eigenschaften doch kein eigentlich populärer Künstler geworden ist, findet übrigens nicht nur in seinem weltfremden Wesen seine Erklärung. Der Grund dafür liegt vornehmlich in der Stoffwelt und im Stil seiner Kunst. Er ist in jeder Hinsicht das Gegenteil der Wiener Genremaler der voraufgegangenen Generation. Diese waren volkstümlich im lokalen Sinn des Wortes: Waldmüller schilderte das niederösterreichische Bauernvolk, Danhauser die Wiener Gesellschaft des Mittelstandes und der höheren Bürgerkreise, Gauermann die österreichische Gebirgs- und Tierwelt, Fendi, Raffalt, Eybl, Schindler wieder andere Seiten des heimischen Wesens und der heimischen Zustände. Sie wurzeln im Wiener Boden wie Lanner und Strauss, wie Raimund und Nestroy. Sie sind der Ausdruck des österreichischen Stammescharakters, der Wiener Gefühls- und Lebensweise; sie können daher auch nur dort, wo sie lebten und wirkten, voll gewürdigt und genossen werden.

Auch Pettenkofen, der ja ebenfalls ein Wiener Kind war — er wurde am 10. Mai 1822 (nicht 1821, wie sich meistens angegeben findet) in Wien als der Sohn eines wohlhabenden Kaufmanns und Gutsbesitzers geboren und erhielt in der bei S. Peter vollzogenen Taufe die Namen August Xaver Carl — lässt in seinen Anfängen den Boden deutlich erkennen, dem er entstammt. Manche seiner früheren Bilder, von denen uns die gegenwärtige Ausstellung im Wiener Künstlerhause eine stattliche Zahl vor Augen führt, sind Zeugnisse des Einflusses, den Eybl, Ritter, C. Schindler, Tremel, Ranftl und andere Genremaler der älteren Generation, vor allen der zuerst Genannte auf den jungen Pettenkofen ausgeübt. Aber seine reife Zeit hat ihn auf ganz davon abweichende Bahnen geführt. Er dehnte nicht nur seinen Stoffkreis über neue, von ihm erforschte Gebiete aus, sondern er gab auch seiner Auffassungs- und Behandlungsweise eine den älteren Meistern völlig unbekannte Richtung. Es ist die Welt des *malerischen Scheins*, die Welt der *Töne* und der *Stimmungen*, dieses unendliche, in der Mannigfaltigkeit der Abstufungen und Wandlungen unerschöpfliche Gebiet der rein malerischen Phantasie, welches Pettenkofen wie kein Zweiter zu beherrschen lernte. Alle anderen Rücksichten, stoffliche, geistige, gemütliche Beziehungen, die sonst in die Domäne des Genremalers fallen, treten bei ihm gegen dieses Eine, für ihn Höchste, zurück. Er sieht die Welt nur mit dem Auge des Malers auf ihre zarten Licht- und Farbenakkorde an; für diese aber sind seine Organe so empfänglich, dass sie überall, auch in dem Unscheinbarsten und Nichtigsten, den Reiz der ma-

lerischen Schönheit zu entdecken wissen. Er bedarf nicht der herzerschütternden Scenen, nicht der weichen Herzensstimmungen, er verschmäht den Glanz der Stoffe und das Glitzern der Metalle; die baumlose Ebene, das elende Zigeunerlager, die einsame Puszta, die russige Schmiede, die dumpfe Schusterwerkstatt, das öde Dachstübchen der armen Näherin, der staubige Winkel mit Besen und Gerät, das Gässchen, der Hof mit ihrem Kehricht- oder Düngerhaufen: alle sind sie ihm gleichwertig für die Entfaltung seiner malerischen Reize.

Der Lebens- und Entwickelungsgang Pettenkofens ist bisher noch nirgends eingehend und nach zuverlässigen Gewährsmännern dargestellt. Ich will es versuchen, ihn in seinen Hauptmomenten klarzulegen [1]). Die Knabenjahre verlebte Pettenkofen in Galizien auf der Besitzung seines Vaters, der früher am Michaelerplatz in Wien eine Materialienhandlung innehatte. Der Drang zur Kunst scheint sich früh in dem Kleinen geregt zu haben; denn schon am 8. November 1834 trat er in die Elementarschule der Wiener Akademie. Im Spätherbst 1837, also mit $15\frac{1}{2}$ Jahren, wurde er in die damals von L. Kupelwieser geleitete historische Zeichenklasse aufgenommen und erscheint in den Listen derselben in den beiden Semestern des Schuljahres 1839 und im Wintersemester 1840. Er hat wohl eine Reihe von Jahren hindurch die Wiener Akademie frequentirt und hier den Grund zu seiner künstlerischen Bildung gelegt [2]). Vor dem Eintritt in die historische Zeichenklasse musste er statutenmässig eine Hauptschule oder die vier Grammatikalklassen eines Gymnasiums besucht haben. Eine Zeitlang wurde Pettenkofen jedoch den Studien völlig entfremdet durch das Zureden seines Oheims, eines hohen Militärs, der ihn veranlasste, in die Armee einzutreten. Er kam als Kadett zu einem in Italien stehenden Dragonerregiment. Als dann aber der Oheim starb und Pettenkofen dadurch sich der Aussicht auf schnelleres Avancement beraubt fühlte, verliess er den ihm ohnehin durch die allzu derbe Behandlung seines Reitlehrers verleideten Dienst bei der Kavallerie und beschloss, die Künstlerlaufbahn zu betreten.



Stürmende österreichische Infanterie. — 1796.
(Aus Pettenkofens Illustrationen zu Dullers „Erzherzog Carl".)

Schon während der Militärzeit hatte sich das früh entwickelte Talent im Zeichnen seiner Kameraden mannigfach bewährt. Auch Pferdestudien konnten selbstverständlich leicht und erfolgreich von ihm betrieben werden. Die bunte Mannigfaltigkeit der Uniformen, der Waffen und Gespanne bildeten den sicheren Grundstock seines Wissens. So entstand Pettenkofen, der Illustrator der österreichischen Kriegsgeschichte. Im Jahre 1847 gab Eduard Duller seine bekannte Biographie des Erzherzogs Carl heraus, unter deren Illustratoren neben Schwind, Joh. Nep. Geiger, Hasslwander, dem älteren L'Allemand und anderen auch unser „Pettenkoffer" erscheint. Die lebensvollen und flotten Bilder, von denen ich zwei hierneben reproduzire, sind in auf Stein übertragener autographischer

1) Wertvolle Mitteilungen für die frühere Zeit verdanke ich Pettenkofens langjährigem Freunde, Herrn C. v. Kratzer, für die spätere vornehmlich Herrn Professor Leopold Carl Müller in Wien.

2) Die Schülerlisten der Akademie geben den Familiennamen so, wie er auch auf den ersten Bildern stets erscheint, nämlich „Pettenkoffer". Später hat der Meister den Namen Pettenkofen angenommen. Auf den Bildern und Zeichnungen aus dem Anfange der fünfziger Jahre pflegt er sich schon so zu schreiben. Daneben kommt aber auch wiederholt noch die ursprüngliche Schreibung Pettenkoffer oder Pettenkofer, letztere z. B. auf einem Bilde aus dem Jahre 1856, vor.



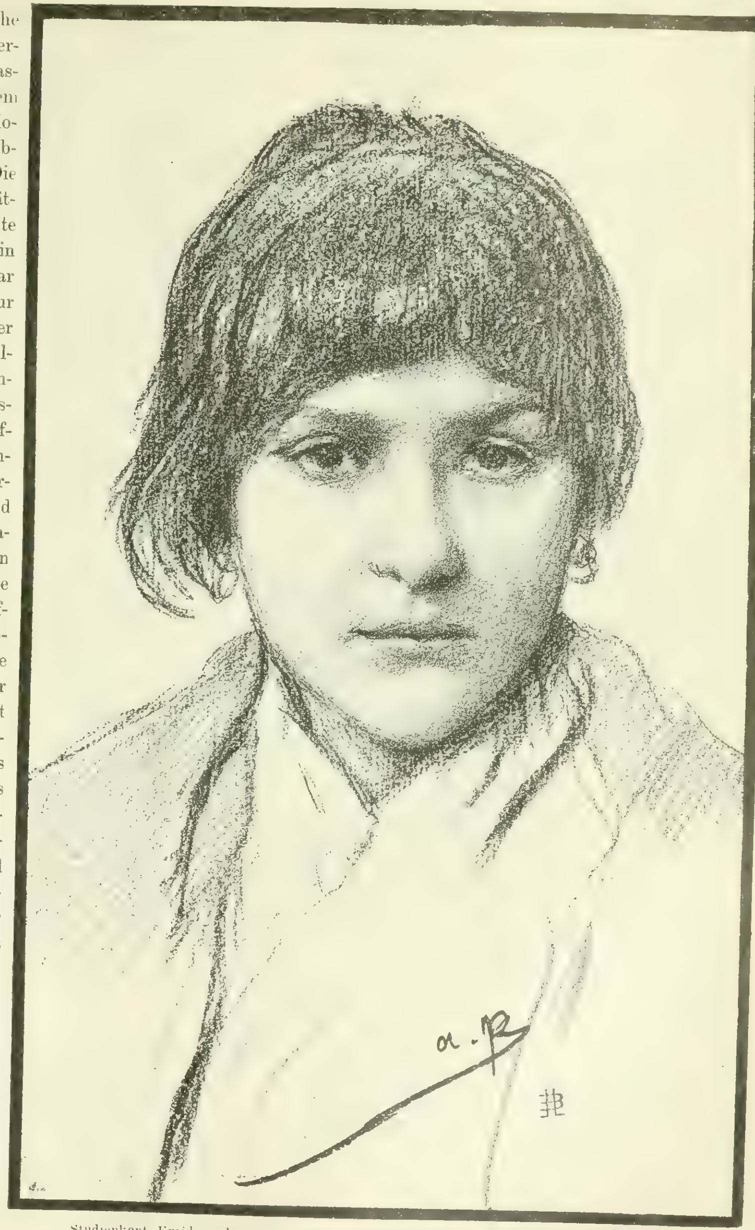
Im Schustergässchen von Szolnok, Bleistiftzeichnung von Aug. von Pettenkofen.
(Sammlung Lobmeyr in Wien.)

Federzeichnung hergestellt, welche damals nach Geigers Vorgang vielfach zu solchen Zwecken angewendet wurde. Sie bilden unter den realistischen Illustrationen des Buchs ohne Frage die Glanzpunkte und können sich in ihrer schlichten Wahrheit und geistreichen Behandlungsweise kühn den besten deutschen und französischen Soldatenbildern jener Zeit an die Seite stellen.

Die bewegten Jahre 1848 und 1849 führten dem nun schon bewährten jungen Meister eine Fülle dramatischer Momente zu. Bevor wir ihn sich ihrer bemächtigen sehen, halten wir Umschau unter den frühen Gemälden Pettenkofens. Die Ausstellung im Künstlerhause bringt solche aus den Jahren 1845, 1846 und 1847: ein kleines Porträt im Jagdkostüm, „Die Horcher" (aus dem Besitze des Herrn Franz Xaver Mayer) und „Die Vorlesung der Grossmutter" (Eigentum des Herrn Anton Schey). Da haben wir noch ganz die Malerei der älteren Wiener Schule: bei dem Porträt in Jägertracht eine strotzende, gesunde, etwas schwere Farbigkeit, bei den andern Bildern eine lichtere, dünnflüssige, miniaturfeine Ausführung, die bei den an C. Schindler erinnernden horchenden Infanteristen jeden Knopf und jede Litze getreu wieder giebt, in der „Vorlesung der Grossmutter" ganz die Art und Ausdrucksweise des trefflichen Eybl. den wir als den eigentlichen Lehrer Pettenkofens in jener Zeit zu betrachten haben. Eybl hat ihn auch lithographiren gelehrt, und auf diesem Felde sehen wir Pettenkofen bald eine höchst fruchtbare Thätigkeit entwickeln.

Nachdem er zunächst verschiedene genremässige Einzelblätter, wie die empfindungsvolle und vorzüglich komponirte „Heilige Wegzehrung" (1843, Album der Künstler Wiens, Verlag von H. F. Müller), veröffentlicht hatte, lithographirte er für den Verlag von Alois Leykum die österreichischen Soldatentypen unter dem Titel: „Das kaiserl. und königl. Militär", vierundzwanzig Folioblätter, jedes mit einem grösseren Mittelbilde und sieben kleinen vignettenartigen Randzeichnungen, welche zu dem Thema gleichsam die Variationen bilden. Das österreichische Heer, das damals noch den ganzen malerischen Reichtum seiner Erscheinung bewahrt hatte, hat niemals einen eleganteren und für seine Schönheit begeisterteren Darsteller gefunden. — Mitten in die Kämpfe der Revolutionsjahre führen uns dann eine Reihe von 1849 entstandenen Einzelblättern und die „Scenen aus der Ehrenhalle des k. u. k. Militär-Fuhrwesen-Korps aus dem Jahre 1849" für den L. T. Neumann'schen Verlag ausgeführt, letztere mit dem Datum 1851. Eine Ausnahme macht das merk-

würdige, bei Höfelich in Wien als ausserordentliche Beilage zu dem Journal „Die Bewegung“ erschienene Blatt mit Geistlichen, welche eilig ihre Schätze vergraben. Mir ist dasselbe nur aus dem in der k. k. Hofbibliothek befindlichen Abdruck bekannt. Die Mehrzahl der Blätter stellen Momente aus dem Kriege in Ungarn dar und zwar meistens Episoden zur Verherrlichung der Thaten einzelner Soldaten, ihres Heldenmutes, ihrer Geistesgegenwart, der aufopferungsvollen Menschen- und Vaterlandsliebe. Es sind dies nicht nur die dramatisch bewegtesten Darstellungen, welche Pettenkofen geschaffen hat, Kompositionen, aus welchen die tiefe Erregtheit jener gewaltigen Zeit mit volkstümlicher Beredsamkeit zu uns spricht, sondern es sind auch Darstellungen von einer seltenen Gemütstiefe und Innigkeit des Ausdrucks. Bei ihrer Entstehung ist nicht nur sein ganzes Talent, sondern auch Herz und Seele mitthätig gewesen. Dazu kommen die intimste Kenntnis von Land und Leuten, die strengste Zeichnung, die treffendste Charakteristik, eine Fülle reizender genrehafter und landschaftlicher Details. Die technische Behandlung der Lithographie zeugt bereits von voller



Studienkopf, Kreidezeichnung von Aug. von Pettenkofen. (Sammlung Lobmeyr in Wien.)

Meisterschaft. Ohne Zweifel sind dem Künstler damals die besten französischen Muster dieser Technik, die berühmten Blätter von Charlet, De Lemude, Raffet, Horace Vernet u. a. wohl bekannt gewesen. Er hat sich all' ihre Vorzüge anzueignen gewusst, jedoch ohne dass man ihn deshalb ihren Nachahmer nennen dürfte. Er steht ebenbürtig da neben den besten Franzosen. Unter den gelungensten dieser Pettenkofenschen Lithographien seien genannt: „Der brave Tambour“ (der das hilflose Kind aus der brennenden Hütte fortträgt), „Die brave Marketenderin“ (die den verwundeten Radetzky-Husaren aus der Schlacht geleitet), „Der mitleidige Soldat“ (der mit den ihn umringenden Bauernkindern inmitten der rauchenden Trümmer ihres Dorfs seinen kargen Imbiss teilt, — von Pettenkofen auch als Bild ausgeführt), das ergreifend schöne Blatt „Reitertod“, „Der Reiter und sein Ross“ (zu dem Gedichte von Joh. Nep. Vogl), sodann das an innerem Leben und Zartheit der Behandlung unvergleichliche Blatt: „Ungarischer Landsturm bei Pressburg“, endlich die figurenreiche Komposition „Der Sturm auf Ofen“ (21. Mai 1849), der uns an Raffets berühmte Darstellungen der Belagerung Constantine's erinnert und ihnen an flotter, malerischer Behandlung mindestens gleichkommt, an ergreifender Wahrheit sogar überlegen ist. Das Fortstürmen der vielen Hunderte kleiner Gestalten, welche unter Trommelwirbel den steilen Schlossberg zu der Bresche emporklimmen, das Aufblitzen der Gewehrsalven, der Dampf der Geschütze, das Herabkollern der zerschossenen Gesteinmassen von der Festungsmauer: das alles ist mit solcher Wahrheit und zugleich so übersichtlich und mit so geschickter Ausnützung des Raumes wiedergegeben, dass jeder den Augenblick mitzuerleben glauben muss, der das Blatt aufmerksam betrachtet. Alle die genannten Blätter stammen aus den Jahren 1849 und 1850. In das erstere fallen auch die beiden Lithographien: „Die überfallene Feldpost“ und der „Transport von Verwundeten“, welche mit Recht zu Pettenkofens Meisterwerken gezählt werden, und von denen besonders der von dem Meister auch als Bild ausgeführte „Transport von Verwundeten“ durch die tiefernste Auffassung des ergreifenden Gegenstandes und eine jeder Beschreibung spottende Meisterschaft der Technik hervorragt. — Auch einige grosse Lithographien, wie der „Ungarische Reichstag“, „Kaiser Franz Josef mit Gefolge“, „Radetzky bei Novara“, „Haynau mit seinem Stabe“ u. a. stammen aus der nämlichen Zeit.



Der Apotheker. Sepiazeichnung von Aug. von Pettenkofen.
(Sammlung Lobmeyr in Wien.)

Pettenkofen war schon vor 1848 nach Pest gekommen, verkehrte dort viel mit namhaften Persönlichkeiten aus der hohen Aristokratie und soll auch durch zarte Bande länger, als er es anfangs gedacht, in der ungarischen Hauptstadt gefesselt worden sein. Ums Jahr 1850 finden wir ihn wieder in Wien, und zwar in gemeinsamer Wohnung mit seinem Freunde Josef Borsos, dem ungarischen Stilllebenmaler, von dem u. a. die Galerie des Belvedere ein v. J. 1850 datirtes Bild besitzt. Eine dem Baron Jul. Schwarz gehörige Porträtskizze, welche Borsos in seinem Atelier darstellt, mit rotem Barett, eine breite grüne Binde um den Hals, mit Anklängen an Amerlings

buntfarbige Malweise, enthält die Pettenkofen-Ausstellung des Künstlerhauses. Sie wird aus jener Zeit stammen, in der die beiden Maler zusammen in dem gegen die Schikanederbrücke vorspringenden Flügel des Freihauses auf der Wieden ihre Werkstatt aufgeschlagen hatten. Noch vor 1860 ist Pettenkofen dann in die Währingerstrasse (No. 18) gezogen und hat dort die längste Zeit seines Wiener Aufenthaltes zugebracht, bis im Jahre 1870 durch den Bau des Gräfl. Chotekschen Palais der Abbruch des von ihm bewohnten schön gelegenen Hauses herbeigeführt wurde. Seit 1870 bis zu seinem Tode, also nahezu zwanzig Jahre hindurch, hat Pettenkofen kein ständiges Quartier mehr in Wien gehabt. Er wohnte, wenn er nach seiner Vaterstadt kam, in der Regel im Hôtel Zur Kaiserin Elisabeth und hatte seit 1880, wie bemerkt, sein Atelier im Akademiegebäude am Schillerplatz.

Von den Wanderzügen und Studienreisen, welche den Meister wiederholt nach Ungarn, Deutschland, Frankreich und Italien führten, sind seine Fahrten nach Paris und der wiederholte längere Aufenthalt dort für seine künstlerische Entwickelung weitaus am folgenreichsten geworden. Die Berührung mit Ungarn erweiterte seinen Stoffkreis, gab seiner Phantasie für lange Jahre Richtung und Gehalt, das Studium der französischen Kunst hingegen führte einen vollständigen Umschwung in seiner Technik herbei, begründete seinen malerischen Stil. Pettenkofen ist ein neuer glänzender Zeuge für die heilsame Wirkung, welche die deutsche Kunst der neuen Zeit dem Einflusse der französischen zu verdanken hat. Er ist so wenig als Maler wie als Lithograph ein blosser Nachahmer der Franzosen. Aber wir besässen in ihm nicht den vollendeten Meister der malerischen Darstellung und Empfindung, welcher er geworden ist, wenn er nicht mit aller Hingebung die Werke des modernen Frankreich studirt und seine technischen wie künstlerischen Errungenschaften sich zu eigen gemacht hätte.

Marietta Zanelli, Tuschzeichnung von Aug. von Pettenkofen.
(Sammlung Lobmeyr in Wien.)

Zu den Bildern, welche gegen Ende der vierziger und Anfang der fünfziger Jahre entstanden sind, gehören der schon erwähnte, von Pettenkofen lithographirte „Transport von Verwundeten“ (ursprünglich für den Grafen Paul Esterhazy gemalt, dann im Besitze der Herren Beckers und Sarg in Wien, später bei Sedelmayer in Paris, neuerdings zu einem enormen Preise nach Amerika verkauft), dann die „Ungarischen Rekruten“, die „Infanterie, welche einen Fluss überschreitet“ (1851, bei Herrn Oberndoerffer in Paris), das „Russische Bivouak“ (1852, Eigentum des Freiherrn v. Königswarter in Wien), ferner das lustige, bewegte Bildchen, der „Wagen mit Freiwillgen“ (früher in der Sammlung Evrard in Wien, später durch H. O. Miethke nach Paris verkauft), auch die höchst geistvolle, skizzenhaft behandelte kleine „Lautenspielerin“ (Eigentum L. Lobmeyrs in Wien), sodann von den Aquarellen die dem Jahre 1851 angehörigen kleinen Ansichten von Klosterneuburg und Umgebung und das an die lithographirten „Scenen aus der Ehrenhalle“ erinnernde Blatt: „Korporal Franz Matz im Treffen bei Nyaras“. — Mit dem Jahre 1853 beginnen die ungarischen Marktscenen. Der Schauplatz derselben ist meistens das Städtchen Szolnok an der Theiss, im Herzen von

Ungarn, östlich von Pest. Der Marktplatz von Szolnok mit seiner weissgetünchten Säule, mit den zahlreichen Buden, Ständen, Zelten, den Reihen von Gefässen, Krügen, Geschirren, den Haufen von Kürbissen und anderen Feldfrüchten, mit dem bunten Gewimmel des dichtgedrängten Volks ist durch Pettenkofen weltberühmt geworden. Überhaupt wurde die ganze malerische Welt der ungarischen Tiefebene, Natur und Leben auf der Puszta und Tanya, die reiche Abstufung der Volkstypen und Trachten, die Bevölkerung wie die Thierwelt Ungarns erst durch Pettenkofen für die Kunst erschlossen und erobert. Die einheimischen magyarischen Künstler sind ihm auf der gleichen Bahn nachgefolgt; mancher von ihnen leistet in Charakteristik und Malerei heute Vorzügliches; übertroffen aber hat den Wiener Meister auf diesem seinem eigentümlichsten Gebiete bisher noch keiner.

In malerischer Hinsicht lassen sich die Ölbilder und Aquarelle der eben erwähnten Kategorie in zwei Gruppen scheiden: in eine farbige und eine graue. In den farbigen Darstellungen hält Pettenkofen die Lokaltöne fest, giebt das Leben des Volks in seiner vollen Buntheit; die Behandlung ist eine vorwiegend zeichnerische, sie geht in den oft miniaturartig kleinen und dabei sehr figurenreichen Darstellungen bis an die äusserste Grenze des Erreichbaren, ohne jedoch den prickelnden Reiz einer höchst geistreichen Pinselführung einzubüssen. In den grauen, gedämpften, oft wie Mondscheinscenen wirkenden Bildern der zweiten Gruppe sehen wir den Meister dagegen auf die feine Ausarbeitung eines einheitlichen Tones hinarbeiten, der Buntfarbigkeit aus dem Wege gehen, jeden lebhaften Kontrast von Schatten und Licht durch zarte Mitteltöne mildern. Hier tritt dann auch in gegenständlicher Hinsicht an die Stelle der früheren Bewegtheit die volle Ruhe: ein träge dahinziehendes Gespann, ärmliche Kinder, die am Boden spielen, ein Mädchen, das einen Krug Wasser holt, das sind bisweilen die einzigen atmenden Wesen, welche das einsame Bild beleben; der Dramatiker der Kriegsscenen ist zum reinen Lyriker geworden, dem der schlichte Ausdruck der Empfindung, die treue Wiedergabe einer von der Natur empfangenen Seelenstimmung der alleinige Zweck der Kunst ist. Ein kostbares Beispiel dieser Gattung bietet das „Ungarische Dorf mit Ochsenwagen“ (1856, Eigentum des Herrn G. Dreyfuss in Paris). Da breitet sich ein sandiger, mit wenigen Bäumen bestandener Dorfplatz vor uns aus, rechts darauf ein trüber Wassertümpel, zur Linken die Strasse mit dem Ochsengespann, vor dem ein Hirtenbub daherschreitet, rings im Hintergrunde die niedrigen, weiss getünchten Häuser, um deren breitausladende Dächer Tauben flattern: das Ganze in ein gebrochenes Licht getaucht, aus dessen perlgrauen Tönen nur das Weiss der Häuser hell hervorleuchtet, der lichtblaue Himmel mit dünnen Wolkenstreifen überzogen. Man kann sich kein schlichteres, anspruchsloseres Motiv denken. Und mit welchem Reiz hat es der Meister ausgestattet! Welche Fülle der zartesten Gegensätze, der bewundernswert fein beobachteten Einzelheiten darin vor uns ausgebreitet! Von kaum geringerer Qualität, nur in einem etwas trüberen, weniger anziehenden Gesamtton gehalten, ist die aus dem Jahre 1855 datirte „Rumänische Post“, eine weite Flusslandschaft, durch deren eben dahinfliessendes Wasser der Postreiter mit seinem Gaule zieht. Ähnlich auch die fein gestimmte Steppenlandschaft mit der zu Ross und zu Wagen daherkommenden „Zigeunerkarawane“, die „Jägerhütte mit Strohdach im Walde“ (1857, früher im Besitze der Gräfin Nako, jetzt bei Herrn L. Lobmeyr in Wien), und manches andere ungarische Bild aus der gleichen Epoche.

Die Werke dieser Zeit lassen schon deutlich den Einfluss erkennen, welchen das Studium der Franzosen auf den Meister ausgeübt. Seine Reisen nach Paris datiren seit dem Anfang der fünfziger Jahre. Wiederholt nahm er einen monatelangen Aufenthalt dort, um sich „voll zu saugen“, wie er sagte. Gleich das erste Mal schloss er innige Freundschaft mit Willems und Stevens und arbeitete eine Zeit lang in des ersteren Atelier. Während des ersten Pariser Aufenthaltes entstand das berühmte Bild „Nach dem Duell“, das Mouilleron vorzüglich lithographirt und H. Sluijter für Buffa in Amsterdam gestochen hat. Es verrät in der Wahl des Motivs und in der sorgfältigen Ausführung, vornehmlich der Stoffe, deutlich die Einwirkung von Willems und Meissonier; man hat letzteren sogar bisweilen irrtümlich als den Urheber des Bildes betrachtet. Aber so manches auch der Wiener Meister seinen französischen Freunden und Vorbildern zu verdanken haben mag, an Breite des Vortrags und malerischer Kraft hatte er es ihnen bald zuvorgethan; er war daher auch in den Pariser Künstlerkreisen ein gern gesehener Gast; so oft er sich sehen liess, umdrängten ihn die Kollegen mit der Bitte, sie im Atelier zu besuchen, um ihre neuesten Bilder seiner unnachsichtig strengen, aber stets fördersamen Kritik zu unterbreiten. In dieser Zeit des frohen Gebens und Empfangens, auf der Höhe seiner Mannesjahre, ist

Pettenkofen zu der vollen malerischen Reife gediehen, welche seine bald nach 1860 entstandenen Bilder zeigen. Die Grundlage seiner damaligen Technik war noch immer eine streng zeichnerische. Er liebte es, alles in bestimmten Formen mit brauner Farbe zu umreissen, und diese Konturen trocknen zu lassen, um sie beim Malen nicht aus dem Auge zu verlieren. Das Malen ging ihm zwar immer flott von der Hand, aber er that sich schwer selbst genug, manches Stück wurde drei, vier, fünf Mal angefangen und immer wieder ausgewischt. Die trockenen Umrisse dienten dabei als feste Anhaltspunkte. Seine Art zu malen ward immer pastoser. Leider hat er sich nicht selten der verführerischen französischen Trockenmittel bedient, und infolgedessen haben manche seiner Bilder durch Nachdunkeln und Reissen gelitten. Auch das Blau ist zuweilen „ausgewachsen". Wo aber diese Störungen fern gehalten blieben, da besitzen diese Bilder aus den sechziger Jahren eine leuchtende Kraft und einen Schmelz der Farbe, welche er nur selten überboten hat. Das „Zigeunermädchen mit Kind" (1860, bei Herrn Fr. Xav. Mayer), das „Rendezvous" im Belvedere (1867), das „Mädchen unter einem Thor" (1864, bei Herrn Fr. Xav. Mayer), das „Stelldichein" (im Besitze des Herrn Baron Albert Wodianer) sind vorzügliche Beispiele dieser farbensatten, bald in energischen Kontrasten sich bewegenden, bald in ein wohliges Halbdunkel getauchten Bilder.

(Schluss folgt.)

HAUSKAPELLEN UND GESCHLECHTERHÄUSER IN REGENSBURG.

VON C. TH. POHLIG.

MIT ABBILDUNGEN.

III.



ALS Zeit der Erbauung der Thomaskapelle darf man wohl das zweite Viertel des 14. Jahrhunderts annehmen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Erbauung noch vor das Jahr 1334 fällt, da in diesem Jahre die Auer aus Regensburg vertrieben wurden. Zwar ging ihr Haus samt Kapelle erst 1358 in andere Hände über, aber es ist doch nicht anzunehmen, dass sie während ihrer Verbannung die Kapelle gebaut hätten, und ob sie nach ihrer Verbannung, also nach dem Jahre 1342, wieder in Regensburg ihren Wohnsitz nahmen, ist nicht erwiesen. Sollte das letztere aber dennoch der Fall gewesen sein, so würde auch in Bezug auf die Bauformen nichts gegen eine Erbauung um die Mitte des Jahrhunderts sprechen. Auf keinen Fall aber lässt sich die Bauzeit in das erste Viertel des 14. Jahrhunderts oder gar noch in das 13. Jahrhundert setzen. Wenn trotzdem derartige Behauptungen aufgestellt werden, so beweist dies eine völlige Unkenntnis der mittelalterlichen Bauformen und beruht wahrscheinlich auf einer Verwechselung mit einer anderen Kapelle in der nahegelegenen Engelburger Gasse, die ebenfalls den Auern gehörte, und die nach einem alten Taxregister schon 1252 vorkommt, jedoch schon zu Grünewalds Zeit verbaut war.

Sighart nimmt in seiner Geschichte der bildenden Künste in Bayern (Seite 354) für den Bau der Thomaskapelle ebenfalls die Blütezeit des gotischen Stiles an, meint jedoch, dass das Gewölbe, oder wie er sich ausdrückt, das Netzgurtenwerk, der letzten Epoche der Gotik angehört. Es ist dies eine Annahme, die nicht gerechtfertigt erscheint, und Sighart lässt es auch an der Begründung seiner Ansicht fehlen. Den Beginn der spätgotischen Epoche nimmt man für Süddeutschland allgemein um 1370—1380 an, also mit dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts. Abgesehen davon, dass um diese Zeit das Haus den Auern längst nicht mehr gehörte, so lässt

sich in bautechnischer Hinsicht anführen, dass derartige Gewölbebildungen schon sehr früh vorkommen, so z. B. im hohen Saalbau des Marburger Schlosses 1263—1308. Eine ganz ähnliche Anordnung, wie in der Thomaskapelle, bietet ferner das herrliche Sterngewölbe im Sommerrefektorium zu Bebenhausen, aus dem Jahre 1335, nur dass dieses noch reicher und zierlicher ist. Ebenso wenig lässt sich etwa aus dem Umstande, dass der Übergang des Pfeilerprofils, ohne Unterbrechung durch ein Kapitäl, in die Gewölberippen erfolgt, ein Schluss auf spätere Entstehung ziehen, denn solche Fälle kommen in der besten Zeit der Gotik vor, wie auch umgekehrt in späterer Zeit Unterbrechungen durch Kapitäle vorkommen, wie dies beispielsweise in der noch zu besprechenden Salvatorkapelle der Fall ist. Es liegt also gar kein Grund vor, das Gewölbe einer späteren Zeit zuzuschreiben, vielmehr erscheint alles wie aus einem Guss, denn auch die Schlusssteine entsprechen vollständig den übrigen vorhandenen Skulpturen.

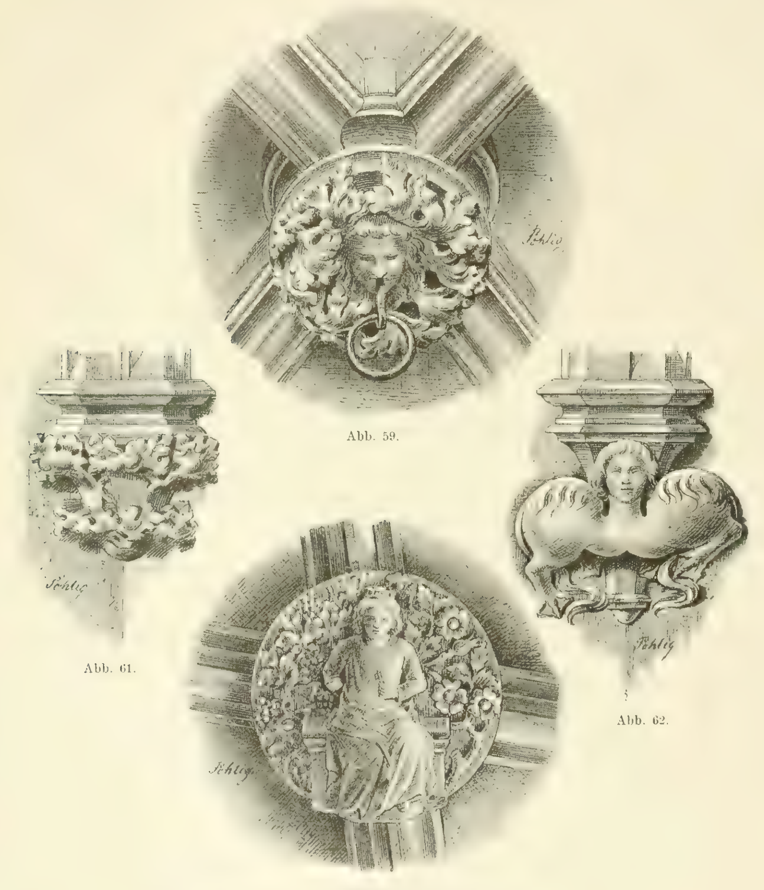


Abb. 59.

Abb. 61.

Abb. 62.

Abb. 60.

Schluss- und Tragsteine aus der Sigismundskapelle.

Das untere Lokal der Thomaskapelle ist bedeutend niedriger als das obere. Das eingesetzte Gewölbe ist in flachem Korbbogen geführt, ohne Rippen, daher auch die profilirte Säule nicht in ihrer ursprünglichen Form beibehalten wurde, sondern durch Auscementiren der Profilirungen eine einfach

achteckige Form erhielt. In der Apsis, welche wegen Unterstützung des Gewölbes durch einen neu eingesetzten Pfeiler zum Teil verbaut ist, sieht man noch die schlanken Säulchen der Apsis bis zur Fensterbank heruntergehen, wo sie auf zierlichen Konsolen aufsitzen. Dieses untere Lokal ist in mittelalterlichem Stile ausgemalt und mit sinnreichen Sprüchen des verstorbenen Historikers C. W. Neumann geziert.

Die Sigismundskapelle im Thon-Dittmerhaus.

Das Thon-Dittmerhaus am Haidplatz enthält ebenfalls eine sehr hübsche Kapelle aus der Blütezeit des gotischen Stiles. Während die übrigen Teile des grossen Gebäudes schon vielfach umgebaut worden sind, ist die Kapelle mit Ausnahme der Fenster noch in ihrem ursprünglichen Zustande erhalten. Das Haus war zu Anfang des 14. Jahrhunderts im Besitze des angesehenen Geschlechtes der Auer. Dietrich von Au verkaufte es an Conrad Frumolt und dessen Sohn Diepolt Frumolt trat es 1358 an Ott den Graner ab. Von 1477 bis 1598 war es im Besitze der Familie Schwäbel, woselbst König Ferdinand I. während des Reichstages von 1532 sein Absteigequartier nahm. Im 17. Jahrhundert gehörte es der Familie Erlbeck. Seinen gegenwärtigen Namen erhielt es durch den Hofkammerrat v. Dittmer, der es 1809 mit dem anstossenden Gebäude, in dem sich die Realschule befindet, erwarb und teilweise umbaute. Die nach dessen Tode in den Besitz des Hauses gelangte Familie Thon vereinigte ihren Namen mit dem des Erblassers, und wenn auch das ganze Anwesen bereits seit 1856 in den Besitz der Stadt gelangte, so hat es doch den Namen „Thon-Dittmerhaus" bis auf den heutigen Tag beibehalten.

Die Kapelle ist vom Hofe aus durch eine Spitzbogenthüre zugänglich. Wenn auch an Grösse bedeutend hinter der Thomaskapelle zurückstehend, so zeigen die Profilirungen der Gewölberippen und Tragsteine dagegen noch reichere und vollere Formen, und der figürliche und ornamentale Schmuck ist fast noch lebendiger und eleganter durchgebildet. Die Kapelle ist 8,72 Meter lang, 6 Meter weit und etwas über 4 Meter hoch. Das Gewölbe ist durch eine Quergurte geteilt und mit kräftigen Rippen versehen, deren reiches Profil aus kleiner Abfassung, Rundstäbchen, Plättchen, kräftiger Hohlkehle und eben solchem Rundstab mit vorstehenden Plättchen besteht, wie aus Abb. 59 des näheren ersichtlich ist. Von den beiden prächtig skulptirten Schlusssteinen Abb. 59 und 60 enthält der eine einen jugendlichen Kopf, von lebendig bewegtem Laubwerk umgeben, der andere auf reich ornamentirtem Hintergrund von Wein und wilden Rosen eine auf einem Thron ohne Lehne sitzende gekrönte Gestalt, wahrscheinlich den heil. König Sigismund darstellend, zu dessen Ehren die Kapelle geweiht war. Von den Tragsteinen ist die Mehrzahl mit architektonischer Gliederung oder Laubwerk versehen. Originell ist der unter Abb. 62 wiedergegebene Tragstein wegen der an demselben angebrachten seltsamen Gestalt, die aus zwei Leibern mit Mähnen, Schwimmfüssen und langen Schwänzen und einem gemeinschaftlichen weiblichen Kopfe besteht. Der Bau dieser Kapelle dürfte in das zweite Viertel des 14. Jahrhunderts zu setzen sein. Auffallend ist es, dass über dieselbe fast gar keine urkundlichen Nachrichten vorhanden sind. In einem Verzeichnis von 1711, die Kopie einer älteren Diözesmatrikel enthaltend [1]) wird S. Sigismund in Hans Schwäbels Haus — Hans Schwäbel war um 1508 Cammerer von Regensburg — unter denjenigen Kapellen und Benefizien aufgeführt, von deren Einkommen noch Steuern nichts gemeldet wird.

Ausser der Kapelle bietet das Thon-Dittmerhaus noch ein weiteres Interesse durch den gotischen Erker über dem Hofeingang, sowie durch die Arkaden des westlichen Seitenflügels, welche aus der Renaissanceperiode stammen und höchstwahrscheinlich von Albrecht Altdorfer, Maler, Baumeister und Ratsherr zu Regensburg, aufgeführt worden sind. Sie wurden anfangs der sechziger Jahre vermauert und zu Zimmern verwendet, so dass nunmehr lediglich die äussere Architektur zu sehen ist. [2])

Die Dorotheakapelle am Frauenbergel.

In keinem Teile der Stadt fanden sich die Hauskapellen in so grosser Anzahl gehäuft, wie in der Nähe des Domes. Hier konnte man in mässigem Umkreis, dessen westöstlicher Durchmesser von der Wahlenkapelle bis zur Halleruhr und dessen südnördlicher Durchmesser von der Afrakapelle am Kassiansplatz bis zur Donau reicht, nicht weniger als ein Viertelhundert solcher Kapellen zählen. Am Frauenbergel allein fanden sich deren drei in nächster Nähe beisammen, nämlich St. Rupert im anstossenden Salzburger Hof, St. Kiliani und St. Dorothea

1) Im Archiv des historischen Vereins der Oberpfalz und von Regensburg.

2) Näheres hierüber, sowie Beschreibung und Abbildung der interessanteren Gebäudeteile in des Verfassers „Regensburger Höfe", Zeitschrift für bildende Kunst 1888 und Separatabdruck.

am Frauenbergel. Die beiden erstgenannten sind verschwunden, während St. Dorothea noch erhalten ist.

Das Haus, in dem sich diese Kapelle befindet, gehörte nebst einigen anderen anstossenden Gebäuden zu einem Domherrnhof, der bereits im 14. Jahrhundert als solcher vorkommt. Erbaut wurde die Kapelle von einem Angehörigen des im 13. und 14. Jahrhundert weit verbreiteten Geschlechtes der edlen Sarchinger, deren Stammsitz die donauabwärts gelegene Burg und Ortschaft Sarching war. Schon 1242 kommt ein Domherr Ortlieb de Sarching in Regensburg vor und dem gleichen Namen begegnen wir bis 1290. Ein Ulrich de Sarching war von 1312—1319 Domdechant. Conrad Sarchinger war von 1312—1330 Bürger und des Rates (Ratsherr) und kommt noch 1342 vor. Berthold Gamerit v. Sarching war 1331 Domherr. Am bekanntesten ist der Erbauer des Domportals, Gamerit III. von Sarching, Geschlechter (d. h. Patrizier) zu Regensburg, der von 1371—1395, wo er starb, urkundlich vorkommt. Von ihm ist wahrscheinlich auch die Kapelle erbaut, denn die Bauformen weisen auf die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts hin. Das Gebäude, von dem unsere Abbildung 63 eine übersichtliche Darstellung giebt, ist in rechtem Winkel gebaut. Der nach dem Garten hereinragende Flügel hat einen abgetreppten Giebel mit kleinen Spitzbogenfenstern und einem erkerartigen, ebenfalls mit Staffelgiebel versehenen Vorbau. Der andere Flügel enthält im unteren Geschoss die Kapelle, die mit einem grossen Spitzbogenfenster gegen die Hofseite versehen ist. Im oberen Stockwerk sieht man drei schmale gekuppelte Fenster, deren mittleres etwas überhöht ist. Ein überdeckter Gang mit rundbogigen Öffnungen und durchbrochener Steinbrüstung verbindet diesen Flügel mit dem auf der anderen Seite liegenden Gebäude. Ausserdem befindet sich noch an der vorderen Ecke dieses Flügels ein Strebepfeiler als Widerlager für das Gewölbe der Kapelle.



Abb. 63 St Dorothea am Frauenbergel.

Der Grundplan der Dorotheenkapelle am Frauenbergel ist ein unregelmässiges Viereck, dessen mittlerer Durchmesser 4,70 m. beträgt. Die Scheitelhöhe misst 3,60 m. Das Spitzbogengewölbe hat kräftig profilirte Rippen (Abb. 64) und einen Schlussstein mit dem Wappen der Sarchinger, auf gotischem Schild zwei aufwärts gerichtete Rossschweife.[1]) Das gleiche Wappen findet sich am Hauptportal des Domes, welches von Gamerit (oder Gamered) v. Sarching zwischen 1380 und 1395 erbaut wurde. Das Wappen ist links und rechts vom Eingang angebracht und mit grosser Sorgfalt ausgeführt. Abb. 65 giebt eine Abbildung des Wappens am Domportal, da das am Schlussstein der Kapelle befindliche durch eine dicke Kruste Tünche und durch ungeschickte Übermalung undeutlich geworden ist. Abb. 66 giebt dann noch einen Eckpfeiler der Kapelle, der mit einem weiblichen Kopfe geschmückt ist.

Von den das Haus bewohnenden Domherren sind uns einige bekannt. So kommt nach einem

1) Nicht Fackeln, wie Max von Baumgarten in seinen genealogischen und heraldischen Notizen Regensburger Bürgergeschlechter irrtümlich angiebt.

Steuerregister von 1480 Johann Geginger vor; nach einem anderen von 1517 der Domherr Emmeram Zenger, nach dem das Haus längere Zeit den Namen führte. Nach einem in der Gartenmauer eingefügten Denkstein fand unter dem Dekan Johann Pyrrher im Jahre 1557 eine Restaurirung und ein teilweiser Umbau der Gebäulichkeiten statt, von dem aber das Hintergebäude am Frauenbergel, in dem die Kapelle liegt, nicht betroffen wurde. Um 1577 wohnte der Domherr Joh. Friedrich v. Hegnenberg daselbst. Neben dem erwähnten Denkstein ist ein zweiter eingemauert, nach welchem Domherr Ignatz v. Muckenthal um 1745 diesen Kanonikalhof bewohnte. Der letzte Domherr war Graf Törring von 1793 an, dessen Wappen noch in den fünfziger Jahren am Portale des Vorderhauses in der Pfaugasse zu sehen war. Nach Törrings Tode wurde das ganze Anwesen Eigentum des Herrn v. Hertwich und gegenwärtig gehört der ganze Gebäudekomplex Herrn Rechtsanwalt Dr. Reinhold.

Abb. 67 S. Salvatorkapelle im „Weissen Hahn“.

Die Salvatorkapelle im „Weissen Hahn“.

Nächst der Thomaskapelle am Römling ist eine der architektonisch bedeutendsten und auch besterhaltenen Kapellen die St. Salvatorkapelle, auch die Kapelle zu U. L. Herrn genannt. Sie befindet sich in dem nunmehrigen Gasthof zum „Weissen Hahn“ Litera F. 93, gegenüber dem Bischofshof. In den Urkunden des 15. Jahrhunderts führt sie ausserdem noch den Beinamen zum Neuen Stift in der Rosstränk. Veranlassung zu ihrer Erbauung gab der Umstand, dass der Inhalt eines während der Osterzeit des Jahres 1476 bei St. Emmeram gestohlenen silbernen Ciboriums von dem Diebe in die Kelleröffnung des damaligen Widmannschen Hauses in der Kuffnergasse geworfen wurde. Zur Sühne dieser Frevelthat wurde die Kapelle gebaut und am 3. November 1476 zu Ehren St. Salvatoris eingeweiht.

Unter den vielen Regensburgern Hauskapellen war St. Salvator eine der besuchtesten. War die Georgskapelle am Witfand, die sogenannte Wasserkirche oberhalb der steinernen Brücke (nunmehr verbaut), gern von den zu Schiffe ankommenden Reisenden besucht, um Gott für die glücklich abgelaufene Wasserfahrt zu danken, so pflegten diejenigen, welche eine Schiffsreise antreten wollten, in der Salvatorkapelle am Morgen vor der Abfahrt die Messe zu hören. Für diesen Zweck waren eigens zwei Benefiziaten angestellt. „Die beiden Benefizien“ sagt ein Taxregister aus dem 16. Jahrhundert, „haben die Burger zu leihen“, und fügt hinzu „sind etliche Jahr nicht verliehen worden“, was offenbar schon auf die Zeit Bezug hat, da Rat und Bürgerschaft zum Protestantismus übergetreten waren. Die Kapelle besass drei Altäre und war so reich dotirt, dass sich ihre jährlichen Erträgnisse auf 24 Gulden und 6 Schilling Pfennige beliefen, eine für die damalige Zeit beträchtliche Summe. Aus einem Gültbrief von 1490 [1]) ersehen wir, dass Erhard Grafenreuter, Besitzer des Hauses an der Heuport, von seiner Gült im Betrage von 3 Pfund Regensburger Pfennigen, die er jährlich aus dem Hause seines Nachbars Heinrich Murtingers, des Kramers bezog, 12

1) Unter den Dokumenten des Hauses an der Heuport, im Besitze der Frau Witwe Coppenrath.

Schilling jährlicher und ewiger Gült „der würdigen Kapellen unseres lieben Herrn, gelegen zu Regensburg in der Rosstrenck, genannt zu der Neuenstift“ um 30 Pfund Regensburger Pfennige verkaufte, „die uns die Ehrsamen und weisen Linhart Portner des Innern, Vinzenten Biburger des äussern Rates und Jakob Schaub, alle drei Burger zu Regensburg, als derzeit Verweser und Pfleger benannter Kapellen von der benannten Kapellen Geld ausgericht und bezahlt haben.“ Am 11. Oktober 1493 bestätigte Bischof Rupert die zur Kapelle gestiftete Kaplanei und dreitägige Wochenmesse. Um diese Zeit war Stephan Mödl Kaplan. Um 1524 bekleidete Georg Portner, Sohn des Ratsgeschlechters Wolfgang Portner, eine Kaplansstelle an der Salvatorkapelle. Nach dem Übertritt des Rates und der Bürgerschaft zur neuen Lehre im Jahre 1542 wurde die Kapelle an den Bürger Sebastian Schlitt verkauft, der sie zu Wohnräumen verbaute. Im Jahre 1560 wurde die 1 Zentner 58 Pfund schwere Glocke zum Guss der grossen Neupfarrglocke geschenkt. Später wurde das Haus als Gasthof zum „Weissen Hahn“ eingerichtet, wo dann der untere Teil der Kapelle als Speisesaal, der obere zu Fremdenzimmern benutzt wurde.

Die den Speisesaal mitten durchschneidende Säule war aber den Herren Hotelbesitzern wenig angenehm, da sie sich in dem niedrigen Lokal durch ihre beträchtliche Dicke und ihre in dieser Verkürzung formlose Gestalt ebenso fremdartig wie störend ausnahm, und da sie selbstverständlich nicht beseitigt werden konnte, so unternahm man das immerhin etwas gewagte Experiment, den unteren Teil des Schaftes, soweit er in den Speisesaal reichte, bis auf Zweidrittel seines Durchmessers abzumeisseln. Bei der im Jahre 1888 bewerkstelligten Restaurirung der Kapelle wurde er dann mittels Eisen und Cement wieder auf seine ursprüngliche Stärke gebracht. Das Zwischengeschoss mit seinen Abteilungswänden wurde herausgerissen, so dass der prächtige Raum nunmehr in seiner ursprünglichen Schönheit wieder erstanden ist. Abbildung 67 giebt eine Ansicht des Innern, von Norden nach Süden gesehen.

Pohlig

0 1 2 3 4 5 M.

Abb 68. Grundriss der St. Salvatorkapelle.

Die Salvatorkapelle unterscheidet sich von den bisher behandelten Kapellen in konstruktiver Hinsicht sehr wesentlich und ist als ein hervorragendes Beispiel spätgotischer Hauskapellen zu betrachten. Der Eindruck, den der Eintretende empfängt, ist in der That ein bedeutender, ich möchte fast sagen, ein bedeutenderer in Bezug auf die räumlichen Verhältnisse, als dies bei der Thomaskapelle der Fall ist. Zwar ist die Thomaskapelle an Grundfläche grösser (88 Quadratmeter gegen 75 der Salvatorkapelle), aber der Umstand, dass bei ihr das später eingefügte Zwischengewölbe nicht entfernt ist, lässt ihre Gesamtwirkung eben nicht in dem Masse zur Geltung kommen, als dies bei der Salvatorkapelle der Fall ist. Bei dieser letzteren ist es auch wesentlich der wirksame Kontrast zwischen den stämmigen Säulen und kräftig profilirten Scheidbogen einerseits und dem zierlichen Netzgurtenwerk des Gewölbes andrerseits, das den Eintretenden überrascht. Der Eindruck, welchen die Thomaskapelle auf den Beschauer hervorbringt, ist dagegen ein mehr harmonischer, die Säule in ihrer Gesamtwirkung — einschliesslich des im unteren Geschoss befindlichen Teils — schlank und zierlich zu nennen. Die Salvatorkapelle hat eine Länge von 10,75 m. und eine Weite von 7 m. Das Gewölbe misst an den Wandbogen 7 m., an den Scheiteln 7,25 m. in der Höhe. Im Mittelpunkt befindet sich eine 73 cm. im Durchmesser haltende, nach oben etwas verjüngte Rundsäule, der an beiden Langseiten je eine Halbsäule entspricht. Auf kräftig profilirten Kapitälen erheben sich mächtige Scheidbogen, die den ganzen Raum in zwei gleiche Hälften teilen. Jede dieser Hälften ist durch eine Längsgurte in zwei Sterngewölbe geteilt, deren Rippen

sich zu einem förmlichen Netz vereinigen, siehe den Grundplan Abb. 68. Die sechs Schlusssteine enthalten bemalte Wappenschilde mit kreisförmig umgelegter Bandverzierung, wie Abb. 69 an einem Beispiel zeigt. Von diesen Schlussteinen enthalten drei das Regensburger Wappen — zwei gekreuzte silberne Schlüssel auf rotem Grunde — ein weiterer das Wappen des Hochstiftes — weisser Schrägbalken auf rotem Grunde — wieder ein anderer den bayerischen Rautenschild und der letzte eine geometrische Figur, die ebensowohl eine Hausmarke, als das Steinmetzzeichen des leider unbekannten Baumeisters sein kann. Auf allen übrigen Rippenkreuzungen sind kleine, ebenfalls bemalte Schildchen angebracht. Wappenschilde finden sich ausserdem noch an den Tragsteinen des Gewölbes. Abb. 70 giebt das Profil der Gewölberippen. Störend wirkt in dem schönen Raum das in der nordöstlichen Ecke angebrachte Glockentürmchen, das 2 m. weit in die Kapelle hineingebaut ist. Ein kleiner überwölbter Raum, in den man von der östlichen Langseite gelangt, mag die Sakristei gewesen sein und dient jetzt als Schenke. Die Kapelle selbst ist seit ihrer Wiederherstellung Restaurationslokal und ihre Wandflächen sind mit launigen Versen des verstorbenen Historikers Carl Woldemar Neumann geschmückt.

Abb. 69.



Abb. 70.

Die Sprüche an der nördlichen Langseite lauten:

„Im „weissen Hahn“ ward viel gezecht,
Der Ritter wie der Edelknecht
Und auch der Domherr wusst in Ehren
Sein Schöpplein flott allda zu leeren.“

„Als man so vieles reformirt,
Manch Kirchlein säkularisirt,
Ward die Kapellen abgethan,
Nun kräht darin der „weisse Hahn.“

An der Südseite steht:

„Bocksberger auch, der Melchior[1])
Hat hier gezecht mit viel Humor,
Er wusste, dass der Wirt geduldig,
Drum blieb er ihm die Zeche schuldig.“

„Die Bilder, die auf mancher Wand
Bocksberger schuf mit kecker Hand,
Wer kennt sie von uns allen hier?
Nur seinen Durst, den kennen wir!“

Unter der hölzernen Galerie der Nordseite steht:

„Wo eben Du dein Glas geleert
Ward „unser Herr“ dereinst verehrt.“

„Drum denk ans Sprüchlein: „trink und iss,
Den lieben Gott mir nit vergiss!

Von der grossen Anzahl der Hauskapellen des alten Regensburg bilden die besprochenen nur einen kleinen Bruchteil. Es sind dies lediglich diejenigen, welche in gutem Zustande auf unsere Zeit gekommen sind. Die Mehrzahl ist, wie in der Einleitung des näheren dargelegt worden, verschwunden, und die wenigen, von denen noch nennenswerte Reste vorhanden sind, sollen zum Schlusse wenigstens eine kurze Erwähnung finden.

Von der nunmehr verbauten romanischen Trinitatiskapelle in der alten Freiung sind nur noch ein durch zwei Säulchen geteiltes Rundbogenfenster und ein Strebepfeiler als die einzigen architektonischen Überreste vorhanden.

Die Kapelle U. L. Frauen Heimsuchung im Pustetschen Hause B. 49 ist bis auf die Sakristei (jetzt Waschküche) zerstört. Die Spitzbogenthüre, welche von dieser in die Kapelle führte, ist noch als Wandnische zu sehen. Die Kapelle selbst befand sich in dem dermaligen Urbanschen Tuchladen. Erst in den sechziger Jahren wurde das Gewölbe herausgeschlagen.

Von der Kapelle zu U. L. Frau hinter den Pfannenschmieden, auch Kesslerkapelle genannt — von den dort wohnenden Kessel- oder Pfannenschmieden — sind zwei Schlusssteine an der Aussenseite des Hauses eingemauert. Ausserdem ist noch von der Gartenseite aus eine circa 4 m hohe Spitzbogenthüre, jetzt Wandnische, die bis in das obere Stockwerk reicht, zu sehen.

1) Von Melchior Bocksberger, der ein ebenso gewaltiger Trinker wie guter Fassadenmaler war, wird manches ergötzliche Stücklein erzählt. So soll er häufig seine Stiefel von dem mit einem schützenden Tuche abgeschlossenen Malergerüst haben herabbaumeln lassen, um den Glauben zu erwecken, als ob er fleissig bei der Arbeit sei, während er im „Weissen Hahn“, oder sonst irgend wo, hinterm Schoppen sass. Er schmückte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unter anderem auch das Waggebäude, das Rathaus, den Bischofshof und das Goliathhaus mit Fresken.

Die St. Willibaldskapelle im jetzigen Poststallgebäude ist in den siebziger Jahren unten zu einem Pferdestall, oben zu Wohnräumen umgebaut worden. Die beiden herrlichen Schlusssteine, von denen der eine Christus auf dem See, der andre ein Meerungeheuer enthält, sind in einem Gange des Hauses eingemauert.

An die frühere Christophskapelle im Waggebäude, jetzt Dunglege, und sonstiges obskure Gewinkel erinnern nur noch einige Gewölbeansätze mit Konsolen.

Bei der Kapelle St. Pankraz und Pantaleonis im Spiegel, im Zantschen Hause G. 96 ist es noch unentschieden, in welchem Teile des hochinteressanten, mit herrlichen gotischen Gewölben versehenen Hauses die Kapelle lag. Von den in Frage kommenden Räumen hat das Giebelhaus gegen die Spiegelgasse die grösste Wahrscheinlichkeit für sich, die Kapelle enthalten zu haben. Hier ist ein schönes, mit wappengeschmückten Schlusssteinen versehenes Gewölbe, welches auf zwei Pfeilern ruht. Doch lässt sich nicht mit Sicherheit angeben, ob dies wirklich die Kapelle war, da die Überlieferungen hierüber unzuverlässig sind und eine ältere Nachricht auch von einer Verbauung der Kapelle spricht.

Einige andere Kapellen, von denen nur mehr ganz unbedeutende Reste übrig geblieben sind, können hier füglich übergangen werden, und somit sei diese Arbeit über das kapellenreiche Regensburg und die dabei in Frage kommenden Geschlechterhäuser beschlossen.



Abb. 65. Wappen der Sarchinger

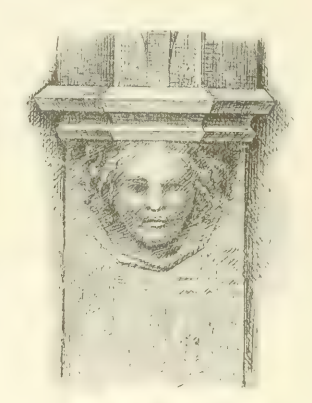


Abb. 66 Eckpfeiler
Von St. Dorothea am Frauenbergel.

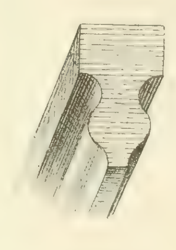


Abb. 64. Gewolberippe



BRIEFWECHSEL ZWISCHEN MORITZ VON SCHWIND UND EDUARD MÖRIKE.

MITGETEILT VON *JAKOB BAECHTOLD.*



US DEN Biographien Schwinds und Mörikes ist im allgemeinen bekannt, dass der grosse österreichische Maler und der grosse schwäbische Dichter treu zu einander gehalten haben. So späten Datums die erste briefliche Verbindung der beiden, damals bereits den Sechzigen sich nähernden Männer gewesen ist, um so schneller und fester nahm sie den Charakter einer innigen Freundschaft an. Aus der Ferne witterte einer den verwandten Geisteshauch des andern. Beide begegneten sich in der Freude an der Romantik, in der tiefen Zurückgezogenheit in die Wunderwelt der Phantasie, in der Vorliebe für das Märchen, für das Belauschen der Natur, kurz für alles, was lieblich ist und wohllautet. In den Werken des einen wie des andern waltet die reine Schönheit und Anmut und ein göttlicher Humor.

Mörike bedauerte einmal, nicht Maler geworden zu sein. Nach seinen Zeichnungen zu urteilen, hätte er das Zeug dazu wohl gehabt. Seinem Malerfreund aber den Namen eines Dichters im höchsten Sinne des Wortes zuzuerkennen, war niemand bereitwilliger als er. Und noch auf einem Gebiete trafen sie sich gelegentlich, in der Andacht zum Unbedeutenden, welche für Mörikes Art so charakteristisch ist und welche auch einen Schwind dazu begeistert, seine reizenden Pfeifenköpfe, die Wirtshausschilder oder seine allerliebste Serie von Hausgeräten zu zeichnen.

Schwind, der feine Kenner des wahrhaft Schönen in der Poesie, war ein enthuastischer Verehrer von Mörikes Dichtungen und hat eine Reihe derselben mit seinen anmuts- und humorvollen Illustrationen versehen. Keine aber hat den Beschenkten mehr gefreut als das eine Blatt: „Das Pfarrhaus in Cleversalzbach“, welches eine Reihe von Motiven aus den Gedichten Mörikes mit dem Familienleben des Dichters so zart und innig vereint. Schwind hat Mörike wiederholt besucht, in Stuttgart, oder in der Einsamkeit zu Lorch und Mürtingen; dagegen ist es Mörike nie geglückt, bis nach der bajuwarischen Residenz zu gelangen.

Der echte Moritz von Schwind lebt in den nachstehenden Briefen, unschätzbaren Selbstzeugnissen zur Kenntnis des Menschen und des Künstlers: bald derb-lustig und gutmütig-polternd, bald sarkastisch-heftig — einiges dieser Art musste unterdrückt werden — sind dieselben von Mörike selbst zu seinen köstlichsten Schätzen gezählt worden, und es war eine seltene Feierstunde seines späteren Lebens, wenn er einem vertrauten Freunde eine Epistel des Meisters

Moritz vorlas. Leider sind die Antworten Mörikes bis auf wenige Nummern nicht mehr vorhanden.

Die Schwind-Briefe verdanke ich der hochverehrten Witwe Eduard Mörikes; vier Briefe von Mörike an Schwind hat mir Herr Justizrat Dr. *Sieber t* in Frankfurt a. M. freundlichst mitgeteilt.

1. Schwind an Mörike.

Hochverehrter Herr!

So muss es mir gehen. Wenn mir je was eine rechte Freude gemacht hätte, so wär' es, Ihnen, dem ich so viele schöne Stunden danke, eine kleine Freude zu machen, so gehts nicht. Dass ich Ihr unvergleichliches Gedicht[1]) immer wieder gelesen, dass mir die zarte kränkliche sinnige Griechin ganz ans Herz gewachsen ist, können Sie sich denken. Dass es an und für sich kein übles Bildchen wäre, ein so liebliches Wesen am Putztisch, auch mit dem Ausdruck einer allgemeinen Bangigkeit hinzustellen, das ist kein Zweifel, und wenn Ihnen damit gedient ist, will ich mich gleich mit allem Eifer dran machen. Aber es wird aus dem Bilde nie zu lesen sein, was in Ihrem Gedichte geschrieben steht. Ganz abgesehen von dem kleinen Format, das solche äusserste Feinheiten im Ausdruck so gut als unmöglich macht, halte ich es für unmöglich, das unheimliche, das sie in ihrem Auge bemerkt, und ihr Stutzen darüber zugleich sichtbar zu machen. Wäre es ein weniger zartes und unberührbares Ding, so wäre ich bald fertig, ich hielte mich an das höchst sichtbare Sprichwort: „Der Tod schaut ihr über die Achsel." Aber sagen Sie selbst, ob das nicht unerträglich plump und grob ist gegen Ihr Gedicht. Es ist aber nicht anders. So gut es Gedichte giebt, denen man schaden würde, wenn man sie in Musik setzt, so giebt es Gedichte, die so fein sind, dass sich ein Maler sicherlich blamirt, wenn er meint, dergleichen Hauche von Empfindungen liessen sich sichtbar machen. Haben Sie denn gar nichts, wo irgend etwas vor sich geht? seien es so kolossale Dinge, wie sie „der sichere Mann" verrichtet, oder so einfache und heilige wie die schöne Dorothea.[2])

Uebrigens wenn Ihnen vielleicht der Zeitschrift gegenüber, oder sonst aus einem Grunde damit gedient ist, so werde ich mich nicht lange zieren. So gut als ein anderer mach' ichs auch, aber ich möchte in Ihren Augen nicht als ein Hasenfuss erscheinen, der sich etwa einbildet da was rechtes zu leisten, wo man doch wissen muss, dass es nicht geht. Entscheiden Sie also nach Gutdünken, Ihnen zu lieb thut man auch einmal das kleinste.

Da ich jetzt doch einmal das Recht habe, an Sie zu schreiben, verehrter Herr, so frage ich auch an, ob es denn gar nicht denkbar ist, Sie einmal nach München zu persuadiren. Ich weiss, dass Sie sich für meine Arbeiten ein wenig interessiren, und es wäre für mich von sehr grossem Werth, gerade Ihnen ein neues Werk vorzureiten, bevor wir es in die Welt hinausschicken. Es sind gegen 40 lyrische Bilder, die etwa unter dem Begriff „Reisebilder" ein zusammengehöriges Ganze bilden. Wenn Sie mit einer leidlichen Herberge, einem bescheidenen Tisch und einem Glas Bier sich bescheiden wollen, so hätten Sie nichts zu thun, als in Stuttgart ein- und in München auszusteigen, das übrige würde ich besorgen. Ich mache mir aber wenig Hoffnung. An dem guten Fellner[1]) habe ich mich halbtodt gebettelt, und ihn nicht vom Fleck rühren können und man sagt Ihnen auch nach, Sie seien über die Massen ansässig. Jedenfalls aber wird mich die erste Ahnung des Frühlings nach Frankfurt treiben, wo eine Tochter von mir verheiratet ist, und da werde ich mich nicht abweisen lassen, Sie ein paar Stunden mit meiner unheimlichen Gegenwart zu plagen.

Bitte also, über mich zu disponiren und verbleibe mit der aufrichtigsten Verehrung

Ihr ergebenster Schwind.

München, 17. Dec. 1863.

2. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Herr und Freund!

Ich bin abwechselnd in der Stadt und auf dem Lande, so kömmt es, dass ich eine Zusendung später erhalte, und arbeite an zwei Sachen zugleich, mit dem grössten Eifer daher kömmt es, dass ich mit Briefschreiben gewaltig zurückbleibe, ja nahe daran bin, Bankrott zu machen.

Ich bin Ihnen von Herzen dankbar, dass Sie bei Versendung des Anacreon[2]) an mich gedacht haben; habe mich auch gleich daran gemacht, ihn zu lesen, worin ich auch bis zu den Anacreonticis gelangt bin. Ich will Ihnen nur aufrichtig gestehen, dass mich Ihre Vorrede noch mehr angezogen hat, als die treffliche Uebersetzung der Gedichte. Erstens staune ich, was Sie für ein gelehrter Herr sind. Zweitens dachte ich — an den Anacreonteen ist es so schön, wie Sie bemerken, dass alles erlebt ist — die Lori und Sopherl und Mirl von Lesbos und Chios, nirgends wird eine vor tausend Jahren einbalsamirte Aegypterin besungen, und schliesslich dachte ich: es lebe Deutschland, das alte, gelehrte, versessene Deutschland, das nie zugreifen kann und wenn man ihm's ums Maul schmiert. Nehmen Sie mir's nicht übel, aber es wird einem schlimm, wenn ein Mann wie Sie Zeit hat zu übersetzen, und vollends eine Uebersetzung nebst Zubehör für den Druck herzurichten. Wenn uns diese Arbeit ein einziges Gedicht von Ihnen kostet, so ist der ganze Anacreon zu theuer bezahlt. Ich tröste mich damit, dass etwa die Beschäftigung mit den Alten Sie zu der unvergleichlichen „Erinna" veranlasst hat. Sagen Sie selber, ob ein so schönes Gedicht im Anacreon steht? Ich glaube es nicht. Doch genug von Sachen, die ich vielleicht nicht verstehe, und bei denen ich von einer nicht geringen Wuth beeinflusst bin, die ich nicht los werden kann, über den Schaden, den der ganz unberechtigte Vorzug der Antike mit allen seinen Folgen in unsrer Kunst angerichtet hat, und noch anrichtet. Es ist beiläufig eben so viel, als seiner Zeit die Unterdrückung der deutschen Sprache durch die lateinische.

Im Frühjahr habe ich meine Reise zu meiner Tochter nach Frankfurt glücklich so eingerichtet, dass mich mein Weg über Stuttgart brachte, und schon dachte ich, es würde mir mein sehnlicher Wunsch gewährt werden, Sie zu sehen. Ich war aber von den unzähligen Besuchen in Frankfurt und Carlsruh so auf den Hund, ja beinahe krank, dass, als man mir noch sagte, es sei wegen obwaltendem Pferdemarkt wohl schwer, ein Unterkommen zu finden, ich in Gottesnamen weiterfuhr, mich getröstend, aufgeschoben sei nicht aufgehoben. Ihnen gegenüber, der von seinem Haus gar nicht wegzubringen ist, kann ich auch geltend machen, dass

1) „Erinna an Sappho".

2) „Erzengel Michaels Feder".

1) Maler Ferdinand Fellner, 1799—1859.

2) Anakreon und die sog. Anakreontischen Lieder. 1864.

ich wohl wegzubringen bin, aber nach ein paar Wochen Abwesenheit mit Gewalt nach Haus verlange. Der Buchhändler, den Sie mir zugeschickt haben, ist ein curiosum. Um Ihrer Empfehlung Ehre zu machen, liess ich mich auf einen ganz schäbigen Handel mit ihm ein, glücklicher Weise mit dem Vorbehalt, den ich immer mache: da ist die Sach, da ist das Geld. Es kam aber nichts, und ebenso bei Freunden, die ihm die Sache gegeben haben. Ich kann also nichts dafür, wenn er über mich schimpft.

Freund Scherzer[1]) habe ich gesprochen, und bei mir auf dem Atelier gehabt. Wie Sie wohl denken, war von Ihnen viel die Rede.

Leben Sie recht wohl, entschuldigen Sie mein unzusammenhängendes Gefasel, und seien Sie meines besten Dankes und grössten Verehrung für immer versichert.

Ihr ergebenster Diener
und Freund M. v. Schwind.

Nieder Pöcking, 21. Sept. 1864.

3. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Herr und Freund!

Ich befinde mich seit acht Tagen in einer unfreiwilligen, aber ganz behaglichen Vakanz. Eine Verkältung, die ich mir zugezogen, und die aussah, als wollte sie eine niederträchtige Grippe werden, hat sich durch Zuhausebleiben und Warmhalten in einen harmlosen Schnupfen aufgelöst, und ich habe den Profit davon, aus dem verwünschten Tagewerk herausgekommen zu sein, Studien zu zeichnen, die ich nicht recht sehe, und mit grauslicher Kohle zu zeichnen, von der man ganz schwarz wird, zu ändern, zu feilen, und mich zu ärgern, kurz, was man in diesem Leben Carton zeichnen heisst. Dieses verteufelte Geschäft treibe ich jetzt im dritten Monat, und froh, dass mich das Schicksal ein wenig zur Ruhe gesetzt hat, so habe ich doch Zeit einzusehen, dass ich mich bereits ganz dumm gearbeitet habe, und eine kleine Abwechslung das Beste sein wird, was ich mir anthun kann. Sie waren so freundlich, es eine Inspiration zu nennen, einmal der Zauberflöte zu Leib zu gehen, aber ich habe genug an der Inspiration, ich bin halb ersoffen in der Inspiration, das Ding nimmt kein Ende und ist immer nicht schön genug — also lassen wir's ein wenig ruhen, da doch das schwierigste überwunden ist, und denken wir daran, das Leben wieder ein wenig aufzuputzen und neue Freude in die Wirthschaft zu bringen. Wenn ein Acker so und so viel Teufelszeug hergegeben hat, um Frucht zu tragen, so muss er eben so und so viel Teufelszeug — die chemischen Ausdrücke kann ich mir nicht merken, wieder zurückbekommen, sonst hat das Fruchttragen ein Ende. Eben so wenn unsereiner so und so viel Vernunft hergegeben, muss wieder so und so viel Vernunft nachgeheizt werden, sonst macht man dummes Zeug. Bitte sich also zu erinnern, dass bei unserm fröhlichen Beisammensein Sie, mein verehrter Freund, das Ansinnen, sich einmal nach München zu bringen, nicht ganz von der Hand gewiesen haben. Ich melde mich bei Zeiten und sage Ihnen ganz bescheidentlich, dass ich für Ostern meine Gedanken in dieser Richtung fleissig spazieren gehen lasse. Sie werden Ferien haben, werden hier mit Kirchenmusik regalirt, wie nirgends, erleben am Palmsonntag ein Concert, und was mich betrifft, hoffe ich Ihnen sowohl Zauberflöte als Reisebilder fertig vorführen zu können, — zwei und siebenzig Nummern. Was meinen Sie? Sie haben manchen braven Kerl hier zum Freunde — ich habe schon an dem Speiszettel gearbeitet, wenn Sie ein Dutzend zu Tisch laden wollen. Der grimmige Scherzer pflegt um Ostern auch hier zu sein. Lassen Sie sich etwas zureden. Wahrscheinlich sehe ich Sie noch vorher, denn die Frau Tochter wird nächsten Monat in die Wochen kommen. Ist es ein Bub, soll ich Gevatter stehen, ist es ein Mädel, reise ich jedenfalls hin, dessen Bekanntschaft zu machen. Sie entgehen mir also doch nicht. Jetzt leben Sie recht wohl, verehrter Freund, empfehlen Sie mich der Frau Gemahlin und den kleinen Töchterln, von denen Sie eines mitbringen sollten. Ich habe auch ein neunjähriges Ding im Haus.

Ihr ganz ergebenster
M. v. Schwind.

M. 16. Febr. 1865.

4. Schwind an Mörike.

Hochverehrter Freund!

Wenn das neue Jahr nicht dazu da wäre, um bei seinen Freunden wieder anzuklopfen, so könnte es mir eigentlich gestohlen werden. Ich habe der neuen Jahre schon so viele auf dem Buckel, und sie fangen an so schnell zu verlaufen, dass deren Schluss, von mir aus, immer zu schnell kommt. Item, aber es ist so, und sein wir froh, dass wir gesund und thätig wieder so lang ausgehalten haben.

Im September schrieb ich Ihnen, und war veranlasst abzureisen und zwar direkt nach Leipzig. Dort machte ich schlechte Geschäfte, denn mein Mäcen, statt einigermassen anzuerkennen, mit welchem Eifer ich mich seinen Aufträgen hingegeben, legte sich auf's Zweifeln und Criteln, was ich doch eigentlich nicht mehr gewohnt bin, so dass ich ihm (und das zu meinem Heile) erklärte, wir wollten die ganze Sache gut sein lassen. Zu meiner grossen Freude machte ich die Bekanntschaft des alten Musikers Hauptmann, den in des alten Seb. Bach Wohnung, mit einer liebenswürdigsten Familie, zu sehen, eine Freude fürs Leben ist. Nach Berlin zu unserm alten Cornelius zu gehen, war mir nicht gegönnt, denn ein Unwohlsein, das auf der Reise des Teufels ist, jagte mich in einer Nachtreise zu meiner Tochter, wo ich mich wieder herstellte, und einen Tag um den andern liegen blieb, so dass für Stuttgart die Zeit versäumt war. Zu Hause angekommen, fand ich Ihren freundlichen Brief! — Versäumt wars! Ich machte mich an eine Arbeit, die ich vor meiner Abreise schon in Gang gebracht hatte, eine Reihe von Gerätschaften. Spiegel, Uhren, Tintenzeuge u. dgl., gegen 60 Stücke[1]). Sie waren fertig und ich war wieder daran, zu Ihnen zu fahren, als mir die Ankunft eines österreichichen Hofraths angekündigt wurde, und zwar dessen, der die Theater-Angelegenheit besorgt. Er kam an, und ich übernahm die Herstellung von 14 Bildern für das Foyer. Da hiess es denn gleich niedersitzen und tapfer arbeiten, was auch ganz gut gelang. Am 11. Nov. war der Kontrakt gemacht, am 6. Dec. reiste ich nach Wien, und am 9. legte ich die ganze Geschichte dem Kaiser vor. Gott sei Dank, lief Alles gut ab; höchsten Orts bei Minister, Comité — und allen Freunden. Vor Weihnachten kam ich zurück, und seitdem ist eine Wirtschaft, mit Anstalten und Briefschreiben, dass ich erst heute dazu komme, Ihnen die Geschichte meiner Irrfahrten, mein Leidwesen über den versäumten Besuch und meine guten Wünsche für Ihr und der Ihrigen Wohlergehen, in meinem lehrreichen und berühmten Briefstil zu unterbreiten. Ohne von Zeit zu Zeit

1) Der Musiker Otto Scherzer.

1) Die Entwürfe aus dem Gebiete der Kunstindustrie, meist für die Kunstgewerbeschule in Nürnberg.

einen Brief von Ihnen zu bekommen, halte ich für ein sehr zurückgekommenes und verarmtes Leben, und mir sagen zu müssen, dass Sie nichts mehr von mir wissen wollen, hiesse soviel — es wird aber nicht so sein. Sie werden mir wieder einmal schreiben und wenn der ärgste Tratsch vorbei ist, werden wir uns auch wiedersehen. Heute habe ich auch die Cartons für die neue Arbeit angefangen, und soll so ein froher Tag mit dem freundlichsten Gruss an Sie und die Ihrigen schliessen.

Ihr aufrichtigst ergebener
M. v. Schwind.

M. 7. Juni 1866.

5. Schwind an Mörike.

Amice doctissimus!
S. V. B. E. E. V.

Possibiliter jam habebis per viam ferream acceptum paccetum cum imaginibus quos pinxi in castello expectante, quod barbari dicunt Vartburg, et narrationem de septem corvis aut sorore fideli. Spero, quod tibi facinus aliquid gaudium et adjunxeris eas collectioni tuae. Insuper venit in hoc litera facies mea ad memoriam perpetuam. Dies in societate et in atriis tuis it super millia ed plango solummodo unum, quod impediti praesentia hospitum non possuimus loquare de illustrationibus musicalibus, worüber ich gerne Ihre Meinung eingeholt hätte. Nehmen Sie mir nicht übel, dass ich Ihnen ein sehr übel gerathenes Exemplar von den 7 Raben schicke, ich habe aber kein anderes mehr und neu kostet der Spass 46 Fl. Die lassen Sie sich nicht schenken.

Ich bin sehr froh, dass Sie durch meinen frühen Auszug nicht in Ihrem Schlaf gestört worden sind, der Morgen mit seinem frischen Nebel war sehr angenehm. Zu Haus fand ich Alles wohl, und See und Wald gefallen mir besser als je. In das Arbeiten mit der Brille muss ich mich nach und nach finden. Den ganzen Sommer habe ich keine gebraucht. Hoffentlich imponirt Ihnen die Probe einer reinen Latinität, mit der ich mein Schreiben eröffnet habe, so weit, dass Sie mir die lateinischen Zeilen, mit denen Sie mein altes Bildchen so trefflich exponirt haben, aufschreiben und zuschicken. Ich habe diesmal ein sehr einfaches Mittel angewandt, mir über das Einpacken wegzuhelfen; ich habe nämlich zu einem gesagt: Sein Sie so gut und packen Sie das ein, adresse H. D. etc. das könnten Sie auch thun.

Jetzt bedanke ich mich auch für genossene und unvergleichliche Gastfreundschaft und wünsche nur, ich könnte sie recht bald erwidern oder wieder in Anspruch nehmen, wozu aber vor der Hand wenig Aussicht ist. Bitte der Frau Gemahlin, die weiss Gott Mühe genug gehabt hat und der nicht minder geplagten Frl. Schwester meine schönsten Empfehlungen, und den zwei kleinen Wesen meine schönsten Grüsse. Meine kleine Helene wäre sehr begierig sie kennen zu lernen. Veniant sollumodo cum patre et matre, habemus lectos et cammeras.

Cum respecto egregio
amicus et servus
M. v. Schwind.

Nieder-Pöcking bei Starnberg, über München.
6. Sept. 1866.

Auferrat diabolus omnes pennas ferreas!

6. Schwind an Mörike.

Verehrter Freund!

Wissen Sie, dass ich anfange Angst zu kriegen, ich hätte Sie mit meinem närrischen Briefe, oder noch schlimmer mit der Zusendung des etwas schäbigen Exemplars gekränkt oder gar beleidigt? Und können Sie sich was anderes denken, als dass das eine mindestens sehr katzenjämmerliche Beigabe zum Leben ist? Es wäre ziemlich, um aus der Haut zu fahren. Ein Brieflein, in dem gar nichts stünde als „nein“, könnte diesen Sorgen ein Ende machen.

Was sagen Sie zu einem Beitrag zur „Freya?“ Ich kann ohne Ihre Zustimmung nicht dran denken, einen Schritt in der Sache zu thun, denn es ist, was man in der Poesie nennen würde „Ode an Mörike“ oder so was drgl.; in unsrer Kunst hat man für nichts einen Namen, weil man seit Jahren auf Historie und Genre herumreitet, wobei kein Mensch weiss, was er dabei denken soll. Nebenbei wäre es gar nicht zu verachten, wenn derselbige Vischer hin und her eine Verständigung zwischen meinen Arbeiten und dem verehrlichen Publicum versuchte — und bei dieser Gelegenheit könnte man sehen, ob er sie selber lesen kann, oder lesen können will.

Es muss an der Zeichnung noch etwas gemacht werden, was hier heraussen nicht gemacht werden kann, sonst schickte ich sie gleich mit.

Es liegt mir übrigens gar nicht viel dran, ob die Arbeit in die Welt kommt oder nicht. ich bin vollkommen zufrieden, dass ich wieder etwas Lyrik gekostet habe.

Das Wetter ist bei uns dermassen schön, dass ich mich noch nicht entschliessen kann, in die Stadt zu gehen, die mir nebenbei gesagt, seit ich wieder in Wien war, äusserst schäbig vorkommt.

Ich bin mit meiner Frau ganz allein auf Malepartus, der Feste, zeichne nach Bequemlichkeit und gehe am See und im Wald spazieren. Hol der Teufel alle Politik und allen Patriotismus dazu! Wenn die Hanswursten nichts können als Scheibenschiessen und Männer-Quartette blärren, so sollen sie's haben! . . . Empfehlen Sie mich der Frau Gemahlin und Frl. Schwester allerbestens, umarmen Sie die prächtigen Mädel und wenn Sie die verfluchten Photographien ärgern, schmeissen Sie's ins Feuer oder ins Wasser und lassen Sie uns wieder gute Freunde sein!

Ihr aufrichtigst ergebener
M. v. Schwind.

Nieder-Pöcking, 1. Oktober 1866.
München Sonnenstr. 23.

7. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Freund!

Ich war so froh, Ihren Brief zu bekommen und jetzt bleib ich wieder mit dem Schreiben stecken. Eine plötzliche Ordre des Königs, die nicht gut abzuweisen war, kostete mich die Zeit, die ich gebraucht hätte, die dritte „an Mörike“ gerichtete Zeichnung fertig zu machen. Jetzt muss ein Carton fertig werden, damit die Wiener Arbeit nicht ins Stocken kommt, und so dürfte es noch ein paar Wochen dauern, bevor die Sendung abgehen kann. Wenn man Ihnen eine Statue setzte, so müsste am Sockel auf einer Seite — um den Umfang Ihrer dichterischen Kunst anzuzeigen — „der sichere Mann“ angebracht sein. der mit der Kohle in sein scheuerthorenes Buch schreibt, mit des Teufels Schweif als Merkzeichen und auf der andern „schön Dorothea“ mit der Feder des heiligen Michael schreibend, was sie selbst nicht weiss, Es ist also eine Zeichnung ohne die andere nichts rechtes, und die letzte verlangt einen nicht geringen Grad von Feinheit der Ausführung. Ich werde aber schon dazu kommen und dann die Schmerzen des Einpackens tapfer überwinden.

Herrn Vischer — aus Tübingen habe ich leider sehr kurz gesehen, er war aber in meinem Atelier und hat Ihnen vielleicht einiges erzählt, was da gemacht wird.

Mit Kaulbach habe ich einen langen Diskurs über Sie gehabt. Nebst Verehrung und Hochschätzung im höchsten Grade, ist er doch der Meinung, dass Ihnen einige Reiselust, wenigstens von Stuttgart bis München, sehr wohl anstehen würde. Sie sollten's ganz haben, wie Sie wollten. Still, spektaculös, in allen Abstufungen. Jetzt seien Sie freundlich und empfehlen mich Ihren grossen und kleinen Damen aufs beste, so wie dem Herrn mit der bredella!

Ihr ganz ergebenster

M. v. Schwind.

München, 3. Nov. 1866.

8. Schwind an Mörike.

Verehrter Herr und Freund!

Ihr freundlicher und liebenswürdiger Brief traf mich in der angenehmen Situation, dass ich mir eben sagen konnte: jetzt hat der König sein Sach', und der 4. Carton ist auch fertig, da kann ich mich endlich hinsetzen, und die stumme Jüdin[1]) zurecht zeichnen. Solches ist denn auch geschehen und ich lasse die Sachen nur noch aufziehen, dann kann ich sie Ihnen schicken. Sie werden dann sehr dringlich gebeten zu erklären, ob die Sachen Ihnen gefallen und ob Ihnen mit der Vervielfältigung für die „Freya" gedient ist oder nicht. Und da müssen sie sich gar nicht genieren. M. Hartmann[2]) wird sich meiner wohl noch erinnern, wenn es nämlich derselbe ist, in dessen Gesellschaft ich einmal die belgisch-holländische Grenze passirt habe unter Mitwirkung eines fürstlich Schwarzenbergischen Depeschen-Packets.

Von Vischer habe ich etwas anders erwartet, nemlich irgend eine Anordnung hinsichtlich der betreffenden Zeichnungen. Kaiser[3]) ist eine Heide, sonst müsste er sich drum reissen, etwas, das Ihnen und Ihren Freunden Freude machen kann (wenn es nemlich der Fall ist), zu photographiren; der hält sich eben an Dürer und Raphael, weil die kein Honorar mehr verlangen. Jetzt warten wir ab, was sie sagen. Vous Monsieur, vous aurez sans doute une copie — parceque ma femme sich die Haare ausrupft wenn ich die Zeichnungen weggäbe. Sie gelten nämlich unter unsern Freunden für meine allerschönsten Arbeiten — auch gut. Was ist denn mit König Rother? Haben Sie ihn bearbeitet? Das wäre freilich anziehend. Lassen wir ihn nicht aus den Augen. Von Herzen gratulire ich zu Ihrem otio cum honore; der Teufel soll den dummen Mädeln Verse machen lehren![4] Ich habe auf der Akademie auch ein Ende gemacht, und erklärt, dass ich mit zwanzig Jahren gerade genug habe, sie sollen mich pensioniren oder was sie wollen, am liebsten mit doppeltem Gehalt, eine Massregel, die gewiss sehr grossen Anklang fände. Sie thun aber das eine und das andere nicht, und so lassen wirs beim Alten. Für unsern jungen König habe ich müssen die Weber-, Marschner- und Gluckschen Lunetten in Farben ausführen, alles ohne ein Wort miteinander zu sprechen. Ich schiebe meine Arbeit bei einer Thürspalte hinein und bei der andern kommt das Geld heraus — das ist eigentlich ganz angenehm. Desgleichen habe ich seit Oktober 4 Carton gezeichnet, was auch gerade keine Kleinigkeit ist. Jedenfalls werde ich ziemlich auf den Hund kommen, bis alles fertig ist, und einer Erholung bedürfen, wovon wir ein paar Tage in Stuttgart absitzen wollen. Gott sei Dank wird der Tag länger. Leben Sie recht wohl, empfehle mich Ihren grossen und kleinen Damen, und machen's mit den Zeichnungen gnädig. Ihr ergebenster Freund

Schwind.

München d. 17. Jänner 1867.

9. Mörike an Schwind.[1])

Verehrtester Herr und Freund! Ihre herrliche Sendung ist glücklich bei mir eingetroffen und Alles ist davon bezaubert! Ein ausführliches Schreiben darüber, das Ihnen zunächst meine Eindrücke schildert, liegt nur halb fertig neben mir; ich wurde mitten drin durch eine angeknüpfte Unterhaltung wegen Ankaufs der 3 Blätter unterbrochen und schreibe diesmal nur das praktisch-Nöthige in aller Eile. — Soeben war H. Dr. M. Hartmann, dem ich die Zeichnungen durch sichere vertraute Hand vorlegen liess, bei mir. Er hatte, eh' er noch das Mindeste von diesen wusste, vor ungefähr 8 Tagen den Chefs der Cotta'schen Buchhandlung, als deren erster, alles geltender Berather, aus eigenstem Antrieb und ohne mein Vorwissen den Vorschlag zu einer illustrirten Ausgabe meiner Idylle von dem „alten Thurmhahn" gemacht. Man schien nicht abgeneigt, „allein — frug man — wo kriegen wir dazu so bald den rechten Mann?" Herr Hartmann nannte auf der Stelle Sie und gab den Herrn die Sache zur weiteren Überlegung. Nun kommen Ihre trefflichen Blätter — merkwürdiges Zusammentreffen! Hartmann will seinen Antrag jetzt eindringlich und zwar mit erweitertem Plan wiederholen. Es soll nach meiner Meinung ein ganzes Heft Darstellungen, darunter etwa 4 aus gedachter Idylle, 5—6 weitere nach andern Stücken meiner Sammlung, worob Ihre „Rahel", Ihr „Sicherer Mann" und die Pfarr-Garten-Scene zusammengestellt worden. Neben dem vollständigen Heft würde „der Thurmhahn", auf welchen es Hartmann seiner grösseren Popularität wegen vorzüglich abgesehen hat, besonders ausgegeben. Es fragt sich nun, ob Sie, Verehrtester, im Fall die Buchhandlung sich zu diesem Unternehmen bereit erklären sollte, die Bilder liefern wollten? Ich fürchte nur, Sie haben nicht die Zeit zur ganzen Serie! Vielleicht aber doch zu 2—3 Stücken (Balladen oder dergl.)? Zwar Hartmann ist der wünschenswerthen Einheit des Charakters wegen nicht für eine Theilung zwischen verschiedenen Künstlern. Was sagen sie dazu?

Für ein Journal wie die „Freya" sind Ihre 3 Zeichnungen schlechterdings nicht. Sie gibt nur Holzschnitte, wenn's hoch kommt Kupfer- und Stahlstich, und wie das in der Regel wird, weiss man. Ein Minimum in Ihrer Zeichnung vom Stecher verhunzt, ein Punkt, ein Hauch verwischt, wäre zum Heulen! Die Photographie ist der einzige Weg.

Die Cotta'sche Buchhandlung macht eben jetzt Anstalt zur 4. vermehrten Auflage von meinen Gedichten. Wird etwas aus den Illustrationen, nach dem gedachten Plan, in Bälde, so könnte Buch und Bilderwerk, eines dem andern helfen.

M. Hartmann ist eben der, von dem Sie schreiben. Mit Vergnügen erinnert er sich jener gemeinschaftlichen Reise; ich soll Ihnen die schönsten Empfehlungen sagen. In einigen Tagen schreibe ich wieder. Wenn Sie inzwischen so freundlich sein wollten, uns auf obige Frage vorläufig etwas zu erwidern, wäre es recht gut.

Ihre Blätter werden natürlich auf's beste geschont. Frau

1) Dorothea in „Erzengel Michaels Feder".
2) Moritz Hartmann, Herausgeber der „Freya".
3) Stuttgarter Photograph.
4) Auf Mörikes Rücktritt als Lehrer am Katharinenstift.

1) Nach Empfang der später bei Bruckmann in München photographisch veröffentlichten reizenden drei Blätter: „Das Pfarrhaus in Cleversalzbach", „Erzengel Michaels Feder", „Der sichere Mann" geschrieben.

von Schwind that wahrlich sehr wohl daran, sie nach gemachtem Gebrauch wieder zurück zu fordern.

Ich schliesse mit den herzlichsten Empfehlungen von uns Allen.

Ihr ganz ergebener

Mörike.

Stuttg. den 2. Febr. 67.

Sie machen uns ja Hoffnung, Sie noch vor dem Frühjahr hier zu sehen — das wäre sehr schön!

10. Schwind an Mörike.

Verehrtester Herr und Freund!

Die Hauptsache ist, dass Sie die Sachen richtig erhalten haben, und dass sie Ihnen gefallen. Der Cottasche Antrag scheint Ihnen Freude zu machen und da bin ich bereit, d'rauf einzugehen, obwohl ich mit den Zeichnungen andre Dinge vorhatte, die durch eine Vervielfältigung in der „Freya" nicht gestört worden wären. Fragt sich also nur, ob ein ordentliches Honorar geboten wird. Mit meiner Zeit steht's freilich schlecht, noch mehr aber nehme ich Anstand, irgend etwas Künstlerisches zu accordiren. Man gibt das Recht aus der Hand, es wegzuwerfen, wenn es nicht genügend ausfällt. Das wird vor der Hand genug sein, nebst einem schönen Gruss Hrn. M. H. auszurichten.

Auf Ihren Brief freue ich mich sehr. Es wird damit gehen, wie mit einer Recension, die der alte Goethe über gewisse Holzschnitte von mir geschrieben hat; sie ist zehnmal schöner als meine Bilder [1]).

Ich arbeite fort, wie in einem Tretrad, und bin noch immer nicht so weit mit freiem Kopf, an etwas anderes zu denken.

Photographie ist auch keine Sicherheit, wenn das Glück gut will so verderben sie's grad so wie die Holzschneider und Kupferstecher. Geben Sie acht, wenn's drum und dran geht, wird alles anders gewünscht werden — ich habe längst auf allen Kunsthandel verzichtet. Also trachtet man bald ins reine zu kommen.

Ihr ganz ergebener

M. v. Schwind.

M. 5. Febr. 1867.

Eilig.

11. Mörike an Schwind.[2])

Die mir durch Ihren 1. Brief vom 17. vor. Monats angemeldete Kiste kam letzten Montag Morgens d. 27. bei uns an. Ich öffnete sie sogleich selbst, das ungeduldige Verlangen, das eine gemessene Handhabung des nöthigen Schreinerwerkzeugs kaum erlauben wollte, nach Möglichheit beschwichtigend. Schraube für Schraube, Nagel um Nagel vorsichtig auszuziehn — denn einige staken sehr boshaft verborgen im Holz — nahm eine gute Viertelstunde weg.

Da lag der Schatz nun aufgethan vor mir allein! Ich liess für's Erste Niemand zu, um mich der Sachen erst, von Anderer Stimmen unverworren, einigermassen zu bemächtigen. Bald aber war ich, dieser überströmenden Fülle des Lieblichen und Grossen gegenüber, mir selbst nicht mehr genug; Frau und Schwester wurden zu Hilfe gerufen, die denn auch redlich mein Entzücken theilten.

Zufällig kam ich zuerst an das Blatt mit dem „Sicheren Mann". Wenn meine Leute mich, wie sie behaupten, im dritten Zimmer durch zwei Thüren mehrmals laut auflachen hörten, so war dies keineswegs nur die einfache Wirkung des komischen Stoffs, welcher hier in das greifbarste Leben trat; es war weit mehr jene rein schöne, hohe, mit keinem andern Glück zu vergleichende Lust, die wir immer empfinden, wo die Kunst einmal wieder ihren Gipfel erreicht, wo uns der Genius selbst anlacht, eine freudige Rührung und selbstloser Dank, der vorerst gar nicht weiss, wem er eigentlich gelte, bis man zunächst dann freilich nur dem Künstler um den Hals fallen kann.

Ihre Auffassung des ungeschlachten Riesen könnte besser und wahrer unmöglich sein; und zudem muss ich sagen, sie lässt, was Bestimmtheit und malerische Eigenschaft betrifft, mein eigenes Gedankenbild weit hinter sich zurück. Der gewählte Moment ist äusserst prägnant. Im Vordergrund der Höhle liegt er auf seinem offenen Schreibbuch, verdrossen, dumpf und eigentlich mechanisch mit seiner unmöglichen Aufgabe beschäftigt. Nur schon die Art, wie er mit der andern Hand am Backen den Kopf aus Faulheit stützt, während das linke Bein müssig hinten auf in die Luft schlägt und baumelt, — ist unschätzbar, nicht zu bezahlen! Von seinem kraftvollen, durchaus nicht caricaturmässig gedachten Gesicht wird von dem überhängenden Haupthaar, welches pelzartig in breite Zapfen getheilt und dabei immerhin im grossen Styl behandelt ist, mehr nicht als der untere Teil bis zur Hälfte der Nase gesehen, und doch hat man damit gleich Alles in der Vorstellung: die struppigen Augenbraunen, den dummen, halbverschmitzten Blick der sicherlich verhältnissmässig kleinen Augen. Man ahnt aus dem Ganzen genügend, was in dem altverrussten Grind da drin etwa vorgehen mag. Die weise Ökonomie, mit welcher der immense Scheuerthor-Folioband zur Anschauung gebracht wird, darf ich nicht ungerühmt lassen. Ausserordentlich gut macht sich der hohle Buchrücken mit den radienförmig aufgesperrten Blättern — man hört sie ordentlich knarren. Dann über dem Haupt des Propheten der Felsenüberhang mit dem entblössten Wurzelknorrenwerk der nächsten Tanne; der wohlthuende schmale Einblick in den Wald — wie trefflich geht Alles in solcher Enge zusammen!

Um des Bedeutsamen so viel wie möglich in Einer Composition zu vereinigen, war natürlich über den buchstäblichen Inhalt des Gedichts hinauszugehn. Der ausgerissene Teufelsschweif zwischen den Blättern durfte nicht fehlen, und der schalkhafte Gott in dem Augenblick, wo er den Schreibenden von hinterher belauscht, ist eine ganz herrliche Zuthat. Demnach ist die erste Vorlesung in der Hölle bereits gehalten, soeben wird die nächste vorbereitet (zu deren wirklichem Inhalt ihm nur erst unmittelbar eh' er zu sprechen hat, der Gott durch Inspiration nothdürftig verhelfen wird) und Lolegrin erscheint also zum zweiten Mal hier in der Grotte.

Dieser geflügelte Dämon, die jugendlichste Hermesgestalt mit individueller und dem Charakter eines possenhaften Lieblings der Götter entsprechenden Physiognomie, rundwangig, fast kindlich, hält sich auf der nach oben gekehrten Fläche des riesigen Stiefelabsatzes mehr schwebend als festsitzend (denn jeden Augenblick kann ja der Fuss des Alten wieder herunterfallen) in einer Stellung, mit einer Miene und Gebärde, wie sie graziöser nicht zu erdenken ist. Das ganze Geschlecht der Lustigmacher und Gaukler thut unwillkürlich Alles auf baroke Weise; der ideale Hanswurst in Sonderheit muss es auch ohne Zuschauer, ganz für sich selber so thun, und so ist dies Motiv (ich meine den Stand- oder Stützpunkt Lolegrins) ein Meisterzug ersten Grades,

1) Zeichnungen zu „Tausend und eine Nacht". Vgl. die Hempelausg. Goethe's 28, 847 ff.

2) Der vorher versprochene längere Brief.



Der sichere Mann. Zeichnung von M. v Schwind zu dem Märchen von Mörike.

auf welchen ein Anderer, z. B. ich, durch den parallelen Vorgang im Gedicht (wo Lolegrin den liegenden Stiefel als Sitz benützt) niemals verfallen wäre. Auf dem schattigen Grunde der Felswand hebt sich der himmlische Knabe als der einzige geistige Lichtstrahl in dieser halbthierisch beschränkten elementarischen Suckelborstswelt sehr bezeichnend und vortheilhaft ab.

Und nun das zweite Blatt mit der schönen Jüdin. Hier würde man am liebsten gänzlich schweigen. Wer fände das treffende Wort für den unendlichen Reiz dieses beseelten Profils, für diesen Ausdruck von Erstaunen, in dem das Mädchen unter ihren Fingern ein Wunder werden sieht!

Sie sitzt, die Schiefertafel auf dem Knie, und die selbstlaufende Feder nur lose in der rechten Hand, das Aug' begierig auf den unerhörten Aktus geheftet. Der Oberleib ist etwas vorgebeugt, der Kopf jedoch, das liebliche Kinn, in ziemlich weitem Abstand von der Sache, ein wenig aufgerichtet, so dass die schöne Linie des Halses völlig sichtbar ist. Diese Stellung des Kopfs ist von der grössten Bedeutung. Sie wirkt in Eins zusammen mit dem, was das Gesicht ausdrückt, als wie ein himmlischer Accord, der uns die ganze Seele mit einem Hauch hinnimmt. Wie einzig stimmt dazu das luftig über den Rücken ergossene Haar! Es scheint halb durchsichtig und goldähnlich. Letzteres kommt allerdings auf Rechnung des gelblichen Sepia-Tons; wenn derselbe sich aber bei einer künftigen Reproduction erhalten liesse, so gäbe ich für diese blonde Rahel herzlich gern die schwarzbehaarte hin. Dass neben ihr der Knabe während des wunderbaren Akts fortschläft (um erst am Ende noch so viel als nöthig ist, davon zu sehen) war wohl bedacht. Ein Künstler von weniger feinem Gefühl hätte die Scene durch den staunenden Antheil einer zweiten Person zu steigern geglaubt und durch ein Spektakel die ganze Zartheit des Moments zerstört. Der Schlaf eines unschuldigen Geschöpfs ist schon an sich heilig und dies wirkt hier fühlbar herein. Welch eine süsse Stille herrscht ringsum! und wie schön ist der Knabe mit offenbar nationaler Gesichtsbildung, wie rührend seine schlafende Hand!

Ein orientalischer Zug geht fast durch's ganze Bild, selbst das nächste Baumwerk will ihn nicht verläugnen und dessen Lichtheit ist völlig der Stimmung des Ganzen gemäss. An dem Costüm der Jungfrau endlich haben wir Alles, jede Quaste, — den aufgeschlitzten Ärmel, das eigenartige Käppchen, insonderheit aber den prächtigen Wurf jeder Falte bewundert.

[1]) Das dritte oder Mittel-Bild anlangend — welches für meinen innerlichsten und Privat-Menschen eigentlich das Hauptblatt ist — so wollte mir dazu die Prosa nicht genügen, ich hoffte mir vielmehr mit einigen Versen im Ton der musikalischen Gartenthür zu helfen. Wer aber könnte unter Umständen, wie gegenwärtig die meinen sind, an so etwas denken? — — — — — — — — — — — —

1) Ein Stück von der Fortsetzung des Briefes. Aus dem Gedächtniss. Anmerk. Mörikes.

Ueber dem Datum Ihrer künstlerischen Gaben waltet ein eigener wohlwollender Spiritus familiaris. Die 7 Raben und die h. Elisabeth kamen auf meinen Geburtstag, den sie doch schwerlich wussten; die 3 neuen Zeichnungen auf den meiner jüngsten Tochter Marie! Ich stellte das Blatt mit der Gartenscene sofort in die Mitte des rothen Sophas unmittelbar hinter den runden, mit zwei brennenden Kerzen und grünen Gewächsen — einer Fächerpalme und Asklepias — geschmückten Tisch, worauf ihre Geschenklein ausgebreitet lagen. — Konnte die schöne Muse, die ihre Hand demselben Kind auf's Haupt legt, zu einer glücklicheren Stunde kommen?

12. Schwind an Mörike.

Verehrtester Freund!

Wenn ich ein paar Tage nach Empfang Ihres Briefes oder besser Ihrer Sendung als ein eitler Esel herumgestiegen bin, so sind Sie schuld. Wenn man ein so günstiges und trefflich geschriebenes Referat liest, kommen einem die Sachen in einem ganz andern Licht vor. Ich könnte auch sagen, wenn ich ein Publicum mir gegenüber hätte, das so sehen kann, so ging's besser mit dem Arbeiten. Und am Ende, da ich mich mein ganzes Leben mit Hinternissen wie ein Rennpferd, geplagt habe, so sehe ich nicht ein, warum ich mir nicht einmal auch einbilden sollte, es sei was rechtes herausgekommen. Wenn wir uns mit dem Buchhändler einlassen, so geht die Sache aus ganz anderen Noten. Da fällt von vornherein alles weg, was eine Sache charakterisirt. Wenn ein Gedicht gut sein soll, darf es vor allem nicht zu lang und nicht zu kurz sein. Der „sichere Mann" darf 12 Seiten lang sein, ein anderes langt gerade zu 14 Zeilen. Die Wahl des richtigen Versmasses entscheidet vielleicht den ganzen Erfolg. Nun heisst es aber bei dieser verdammten Race: Ein Bild so gross wie's andere, alle in dem gleichen hundsföttischen Gefusel gezeichnet und alle cancanisirt so viel als möglich, was soll da herauskommen? Photographiren wäre schon recht, wenn die Handschrift wiedergegeben würde, aber das muss alles auf das niveau eines lausigen Kunstvereins - Geschenks herabgewürdigt werden. Beatus ille, qui procul — — — Es kann sein, dass es einen Phönix darunter gibt, aber Herr X . . . ist es schwerlich. Vor vielleicht 20 Jahren wurde ich einmal hin berufen, um gewisse Aufträge zu erhalten. Der Himmel weiss, wie gut mir etlicher Verdienst gethan hätte. Da wurde mir aber eine französische Vignette gezeigt mit der Frage, ob ich meine Sachen so machen wolle. Was war darauf zu sagen, als: gehen Sie zu dem, der das gemacht hat, der machts so.

Mit meinem Besuch werde ich hinausgeschoben. Wird noch acht Tage andauern. Schliesslich will ich auch nicht unerwähnt lassen, dass eine gewisse Stelle Ihres Briefes, wo auf einige Verse hingedeutet ist, die Ihnen vorschweben — mir sehr glatt eingegangen ist. Das wäre nichts kleines, und sollte zu meinen schönsten Schätzen gehören. Mehr sage ich nicht.

Jetzt leben Sie recht wohl, sein Sie noch einmal bedankt für die schönen Recensionen — Sie wissen, vielleicht nicht, dass die erste dergl. die ich erlebte vom alten Goethe war — und lassen Sie sich gesund und lustig wieder finden.

Mit den schönsten Grüssen an Ihr ganzes Haus

Ihr ergebenster

M. v. Schwind.

[Februar 1867].

An dem Pfarrhaus sollte der grosse Baum die Lieblings Buche sein?



Vignette von M. v. Schwind

DIE BRONZENE APOSTELSTATUE IN DER PETERSKIRCHE.

VON *FRANZ WICKHOFF.*

MIT ABBILDUNGEN.



UNSTWERKE, die vor aller Augen im grellen Lichte stehen, sind nicht immer diejenigen, die am schärfsten betrachtet werden. Glanz und Flitter nun gar, welche den Blick anziehen sollen, üben selten die beabsichtigte Wirkung aus. Auch der blendende Glasteppich mit seinem prunkenden, rotgoldenen Schnörkelmuster, den wohlmeinender Ungeschmack hinter der ehernen Statue des heiligen Petrus in seiner Kirche am Vatikan ausgespannt, hat wohl noch keinen Kunstfreund zu längerem Verweilen verlockt.



Abb. 1a. Seitenansicht

Es bildet sich jedoch gerade über Werke, die von jedermann gesehen, von wenigen beschaut werden, eine feste allgemeine Meinung um so leichter aus, als solche nicht so sehr durch ihre Begründung als durch beständige Wiederholung zur Geltung kommt. So kann man heute überall lesen, jene Bronzestatue rühre aus altchristlicher Zeit her, sei eine letzte Frucht antiker Technik etwa aus dem fünften Jahrhundert, als diese schon für das christliche Bedürfnis arbeitete, und nur unter den klassischen Archäologen ging oder geht heute noch esoterisch die Meinung um, sie wäre eine antike Konsularstatue, die durch spätere Zuthaten zu einem Bilde des Apostels gemacht wurde.

Mögen immerhin einzelne Teile, der rechte Unterarm, die Bartenden der Schlüssel, vielleicht auch der Kopf der Statue, besonders gegossen sein, wie das der Gewohnheit des antiken sowie des modernen Bronzegusses entsprechen würde, sie stimmen in Technik und Formengebung so vollständig überein, dass eine zeitlich verschiedene Entstehung ausgeschlossen ist. Entscheidend für die ursprüngliche Absicht des Künstlers, einen Petrus zu bilden, ist, wie die ringförmigen Griffe der beiden Schlüssel und das sie verbindende Lederriemchen in sanftem Relief auf dem Gewande der Figur modellirt sind, wobei eine Einfügung nach Vollendung des Gusses ausgeschlossen ist. Das Attribut der Doppelschlüssel kommt aber nur Petrus zu.

Wie er nun dasitzt, steif, aber voll lebendiger Frische, wie er sich zum Segnen anschickt, mit strammer Armhaltung, als ob ein Rekrut einen eben gelernten Griff exakt ausführte, da deutet nichts auf eine *alternde Kunst,* welche abgebrauchte Formen stumpf wiedergiebt, sondern auf die ringenden Versuche einer *beginnenden.*

Überall unversöhnte Gegensätze. Wenn sich an den archaischen Bildwerken der Griechen mit einem durchgebildeten beweglichen Körper ein leeres Maskengesicht verbindet, so sitzt hier im Gegenteile ein durchgeistigter Kopf auf einem wenig geschmeidigen Körper. Ein verschiedener Geschmack wandte sich dort der Bewältigung anatomischer Formen, hier der Wiedergabe des seelischen Ausdruckes zu, aber es ist die gleiche Kunststufe, in welcher heterogene Elemente noch nicht zur Einheit zusammenzutreten vermögen. Und neben diesem Antlitz, das durch den Ausdruck tiefer Ergriffenheit wirkt, Haupthaar und Bart in regelmässig gereihten, schneckenförmigen Löckchen, vliessartig, heraldisch.

Ein Mantel mit einfachen Motiven über einem Unterkleide, dessen sonderbar sackförmiger Stutzärmel sinnlos gebläht ist (Abb. 1). Schematische trep-

penartig geordnete Gewandfalten im Schosse, zwischen schön modellirten wohlverstandenen Beinen.

Auch die Art, wie der Mantel umgelegt ist, befremdet. Ein Zipfel wurde über die linke Schulter geschlagen, die ganze vorn herabhängende Masse des Gewandes über den eingebogenen Unterarm hinaufgezogen und wieder über die linke Schulter zurückgeworfen, so dass der Arm in geringer Bewegungsfähigkeit wie in einer Schlinge ruht. Der Mantel breitete sich nun am Rücken aus und wurde in zwei Windungen von rechts nach links um den Unterkörper gelegt. Eine Tracht, die an antiken Statuen nicht nachzuweisen ist, sich jedoch mit einem langen Streifen Zeuges am Modell künstlich ordnen lässt, das freilich denn mehr wie ein Kranker umwickelt, als bekleidet erscheint.

Dergleichen kann nur aus missverstandener Nachahmung der antiken Tracht entstanden sein, niemals zu einer Zeit, in welcher diese noch lebendig war. Dabei eine scharfkantige Modellirung der einzelnen Falten, während sie an den Arbeiten der späteren Antike weich und verwaschen sind.

Hierfür ist die Petrusstatue aus Marmor in den heiligen Grotten ein gutes Beispiel. (Abb. 2, weitere Abbildungen bei Dionysius Sacr. Crypt. T. IX; Garucci stor. dell'arte christ. T. 429, 1—3.; F. X. Kraus, Real-Encyklopädie II, 784.)



Abb. 1b. Vorderansicht der Apostelstatue in der Peterskirche.

Diese Statue, zuerst erwähnt in den Kommentaren des Äneas Silvius, stand im Atrium der alten Peterskirche, innen über der ehernen Eingangsthüre, und wurde von Paul V. in die Grotten übertragen, wo sie einen Kosmatenstuhl einnimmt, auf dem ehemals die Statue Benedikt XII. sass. (Torrigius sacr. grot. 73; Dion. a. a. O. 21; Sarti, Ap. ad. Dion. 20.) In der Beschreibung der Stadt Rom (II. 1, 20) wird sie fälschlich als Kopie des Bronzepetrus ausgegeben, mit dem sie nur im allgemeinen das Motiv gemein hat. Das Verhältnis könnte eher umgekehrt sein. Schon Angelo Mai (Script. vet. V. 57) erklärte sie richtig für älter als die Bronzestatue. Der absichtlich altertümelnde Kopf und die Hände mit den Schlüsseln sind Ergänzungen aus dem 17. Jahrhundert.

Hier haben wir wirklich eine antike Konsularstatue vor uns, die als Petrus adaptirt wurde. Wie lässig sitzt sie, wie natürlich und bequem ist der Mantel umgeschlagen, wie weichlich alles, wie gerundet, undulirend, müde, während an der Bronzestatue die Formen frisch, streng, eckig und gebrochen sind. Dort die Zeichen einer *schwindenden*, hier jene einer *werdenden* Kunst.

Eine Periode gewaltigen Aufstrebens, in welcher keine anderen benutzbaren Muster als die Antike vorlagen, verlief am Ende des 13. Jahrhunderts. Dahin hat schon Didron in einer berichtigenden Anmerkung zu einer Studie von Grimouard de Saint-Laurent über die Ikonographie des Petrus und Paulus unsere Petrusstatue, die Bronzestatue, gesetzt und sie mit der Unterschrift „XIIIe Siècle" stechen lassen. „Wir halten sie", sagt er (Ann. arch. XXIII. 1863, 29[2]), „für eine der schönsten des Mittelalters und die uns den edelsten und am meisten charakteristischen Typus des Apostelfürsten giebt. Aber ferne davon, sie dem 4. oder 5. Jahrhunderte zuzuschreiben, zeichnen wir die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts durch sie aus. Unserer Meinung nach gehört sie der Regierung Ludwigs des Heiligen an und wir glauben, dass sie in Italien in die Zeit von Innozenz IV. bis zu Nikolaus IV., zwischen 1252 und 1292 zu setzen sei. Unsere Meinung teilen auch der Zeichner M. Édouard Didron, der Stecher M. Gaucherel und alle Archäologen, die mit der Plastik des Mittelalters vertraut sind."

Diese letzte Bemerkung war wohl nichts als eine schalkhafte Zurechtweisung des Autors, zu dessen Text Didron diese Note in redaktioneller Selbstherrlichkeit gefügt hatte. Jener hatte die Statue ins 4. Jahrhundert gesetzt, und sollte auf diese Weise, nicht eben höflich, berichtigt werden. Wie dem auch sei, jedenfalls sind die Kenner der mittelalterlichen Kunst, welche den Petrus ins 13. Jahrhundert setzten, zeither ausgestorben.

Didron, der das Alter der Statue richtig bezeichnet hatte, machte keinen Versuch, sie unter die übrigen statuarischen Werke des Ducento einzuordnen. Sie kann nur in die Zeit fallen, nachdem Niccolò Pisano an den wenigen Beispielen antiker Skulptur, die sich zufällig in Pisa fanden, seinen Stil entwickelt hatte. Diese Periode dauerte kurze Zeit, denn schon Niccolò's Sohn Giovanni war, sei es, dass er selbst nach dem Norden ging, sei es durch ultramontane Steinmetzen, die nach Italien kamen, angeregt, auf jene grossartige Entwickelung der Skulptur, welche in Frankreich und Deutschland die Aufführung gotischer Dome begleitete, aufmerksam geworden, und ihre naturalistische Überlegenheit einerseits, ihre zartere Empfindsamkeit anderseits hatte ihn so tief berührt, dass er auf gleichen Prinzipien jenen neuen Stil der italienischen Kunst ausbildete, dessen Paulus von hinreissender Beredsamkeit Giotto werden sollte.


Abb. 2. Marmorstatue des h. Petrus in den Grotten

Niccolò's Kunst wurde durch *Arnolfo di Cambio* nach Rom gebracht. Er ist dort in Diensten Karls von Anjou. Am 27. August 1277 erklärt er am Brunnen von Perugia nicht arbeiten zu können, wenn er nicht die Erlaubnis vom König Karl oder dessen Vikar Hugo bekäme, eine Erlaubnis, die Karl am 10. September desselben Jahres erteilt. Die Ausgabebücher für den Brunnen sind von 1281 ab erhalten, am 4. Februar wird Arnolfo für 24 Arbeitstage bezahlt (Adamo Rossi bei Vasari ,Sansoni I, 308); 34 Tage des Jahres sind bis dahin verlaufen, ziehen wir die fünf Sonntage ab, sowie die in diesen Zeitraum fallenden, überall gefeierten Feste: Circumcisio, 1. Januar; Epiphanias, 6. Januar; Conversio S. Pauli, 25. Januar — Purificatio fiel in diesem Jahre auf einen Sonntag — noch Antonius Abbas, 17. Januar, den wenigstens in Siena die Scarpellini feierten (Milanesi. Doc. Sen. I, 113), so bleiben die 24 bisher verflossenen Arbeitstage des Jahres, welche, da am 3. Februar als dem Nachtage eines Sonn- und Feiertages zugleich gewiss nicht gearbeitet wurde, am 4. bezahlt werden. Arnolfo war also vom Beginne des Jahres 1281 an in Perugia beschäftigt, und da es nicht üblich war, mit Jahresanfang die Arbeit zu beginnen, sondern im Herbste oder Frühjahr, so deutet das auf eine fortlaufende längere Beschäftigung, wahrscheinlich vom Herbste 1277 an. Von Perugia geht Arnolfo wieder nach Rom zurück.

Arnolfos Ruhm knüpft sich an S. Maria del Fiore, eine Kirche, die nach einem fremden Plane aufgebaut wurde, während der seinige in Vergessenheit geraten war, und an S. Croce, die ihm Vasari nach seinem Gutdünken ohne Gründe zuteilte; seine bezeichneten Arbeiten als Bildhauer aber, die uns noch vor Augen liegen, werden wenig beachtet. Es sind zunächst das Grabmal des Kardinals Guillaume de Bray in S. Domenico zu Orvieto, nach April 1282 entstanden. Cicognara giebt fälschlich 1280 als Todesjahr des Kardinals, worin ihm Schnaase und der Cicerone folgen. Er war jedoch bei der Wahl Martin IV. 1281 noch anwesend und starb erst am 27. April 1282, wie seine Grabschrift beweist. Ich lasse sie in diplomatisch getreuer Abschrift folgen, da sie nirgends fehlerlos gedruckt ist:

sit chr(isto) grat(us) hic guillelm(us) tumulat(us)
de braio nat(us) marci titulo decoratus
sit per te marce celi guillelm(us) in arce
quaeso no(n) parce d(ominu)s omnipotens sibi parce
fra(n)cia pla(n)ge viru(m) mors ist(iu)s t(i)bi nimium no
defectu(m) pariet quia vix similis sibi fiet
defleat hunc mathesis lex et decreta poesis
nec non sinderesis heu nihil (iam) themesis
bis sexcentenus binus bis b(i)s(que) vicen(us)
ann(us) era(t) ch(risti) (qu)(an)do mors affuit isti
obiit tercio k(a)lendas maii
hoc opus fecit arnolfus.

15*

Arnolfos nächstes bezeichnetes Werk ist das Tabernakel von S. Cecilia in Trastevere von 1283. Die Inschrift „hoc opus fecit Arnolfus anno Domini 1283“ ist uns durch Pompeo Ugonio überliefert (Stat. di Rom. 131). Plattner in der Beschreibung der Stadt Rom (II 3, 641) setzt Zweifel in die Echtheit dieser Inschrift und Schnaase (VIII, 301), Crowe und Cavalcaselle (I, 117) sowie der Cicerone (5. Aufl. 322), der dieses Tabernakel nur unter die von Arnolfo beeinflussten Werke aufnimmt, sind ihm darin gefolgt, einzig deshalb, weil die Inschrift heute nicht mehr aufzufinden ist. Sie haben übersehen, dass Ugonio den Ort, wo die Inschrift angebracht war, genau angiebt, am Piedestal des Altars an der Stirnseite (a piedi dell' altare nella faccia verso la chiesa). Aber gerade dieser Teil wurde in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts vom Kardinal Emilio Sfondrato vollständig umgebaut, wobei die Inschrift verloren ging. Man müsste Ugonio erst nachweisen, dass er ein Inschriftenfälscher war, wenn man diese Inschrift bezweifeln wollte, er hat aber niemals Anlass zu diesem Verdachte gegeben.

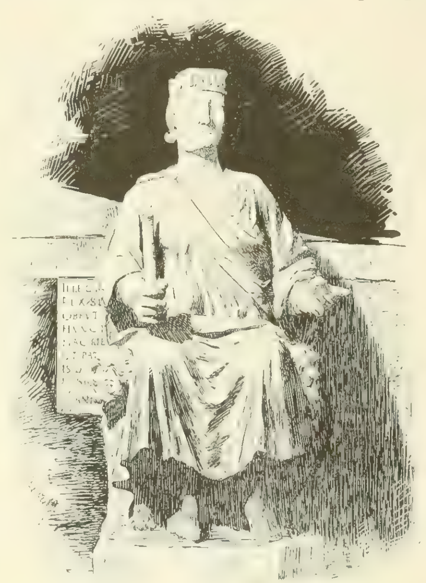


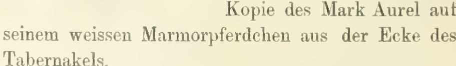
Abb. 3. Marmorstatue Karls von Anjou

Arnolfos drittes Werk mit Künstlerinschrift und Datum ist das Tabernakel in S. Paolo fuori. Ich gebe auch hier die Inschrift genau, weil sich sowohl bei Gregorovius (Gesch. d. St. Rom V, 623) sowie bei Crowe und Cavalcaselle (I, 117) Lesefehler finden: + HOC OPVS FECIT ARNOLFVS — CVM SVO SOCIO PETRO + ANNO MILLENO CENTV BIS ET OCTVAGENO QVINTO SVMME DS QD HIC ABBAS BARTHOLOMEVS FECIT OP' FIERI SIBI TV DIGNARE MERERI. Die Auflösung von DS QD in „deus quod“ kann nicht fraglich sein. Gregorovius' Lösung „deus tibi“ ist vollständig ungerechtfertigt. Crowe und Cavalcaselle (I, 117) haben unrecht, von einer Zerschmetterung des Tabernakels während des Brandes im Jahre 1823 zu sprechen. Es war unverletzt geblieben und wurde beim Umbau der Kirche, um Beschädigung zu verhüten, zerlegt — Reumont sah es so noch 1837 (Kunstblatt 1842, 79) — und nach dessen Vollendung wieder zusammengefügt und aufgestellt.

Was Arnolfo vor seinem Eintritt in Rom an Werken der Skulptur gesehen hatte, das waren die Arbeiten seines Meisters und seiner Mitschüler und jene wenigen Antiken, die sich in Mittelitalien fanden.

Welchen Eindruck musste nun die Fülle der antiken Plastik in Rom auf einen empfänglichen, für ihr Verständnis vorgebildeten Künstler machen! Marc Aurel auf seinem Bronzerosse, die Sarkophage in den Kirchen geborgen, die Reliefs und Statuen auf Triumphbogen und Säulen, und was sonst noch mit Gebäuden verbunden oder zerstreut vorhanden war!

Arnolfo verspürt die Wirkung. Am Grabmal in Orvieto bildet er die hoheitsvolle Gestalt der Jungfrau mit ihrem Diadem, antikisirendem Gewande und Mantel einer in Gestalt der Juno thronenden Kaiserin nach (Abbildungen bei Perkins, Tusc. sculpt. I tav. V. darnach Lübke. Plast. 2. Aufl. 495; Photographie von Armonini in Orvieto), und benützt am Tabernakel von Sa. Cecilia für das Figürchen des Valerius die Statue eines Gefangenen auf dem Konstantinsbogen. Dessen Bruder Tiburtius reitet als eine zierliche Kopie des Mark Aurel auf seinem weissen Marmorpferdchen aus der Ecke des Tabernakels.



Nicht minder stark klassiziren die Eckfiguren am Tabernakel von S. Paolo fuori: der Lukas, eine herrliche römische Jünglingsfigur, in die Toga gehüllt, unter welcher die Formen des kräftigen Körpers sichtbar werden. Wenn man ihn ohne seinen modernisirenden Kopf fände, würde er schwer von einer Antike zu unterscheiden sein.

Auch Petrus und Paulus daselbst verleugnen antike Vorbilder nicht. Dabei sind diese Nachbildungen nicht kalt, wie noch so oft bei Niccolò Pisano, sie zeigen bei gewaltiger Bewegung eine ergreifende Innerlichkeit, die sie in mancher Hinsicht

Michelangelo verwandt erscheinen lassen. Ja, dessen Propheten und Sibyllen haben in Arnolfos Evangelisten am Tabernakel von S. Cecilia ihre Vorbilder. Wie sich diese in der Lektüre unterbrechen, um auf die inspirirenden Reden der apokalyptischen Tiere zu lauschen, da ist der Ton zum ersten Male angeschlagen, der in der Sistina wiederklingt.

An Arnolfos Werken erinnert auch manches einzelne von Eigentümlichkeiten des Bronzepetrus: an dem Könige und Propheten an der Vorderseite des Tabernakels von S. Cecilia dieselbe Form der Stutzärmel, wiederkehrend am Petrus des Tabernakels von S. Paolo; am Lukas in S. Cecilia die Art, wie die Linke aus dem Mantel hervorkommt; am Petrus in S. Paolo fuori die identische Form der Schlüssel. Man sehe sich einmal dort den heiligen Benedikt an, wie am linken Arme die Falten gebildet sind, um sogleich an dieselbe Form oder Missform am Bronzepetrus erinnert zu werden.

Aber all das ist geringfügig gegenüber dem gleichen Verhältnisse zur Antike als bewundertem Muster, dessen Nachbildung durch das Hervorbrechen tiefster religiöser Erregung aufhört Nachahmung zu sein, sondern ein eigenartiges Kunstwerk wird. Die Jungfrau in Orvieto ist ein weibliches Gegenstück des Bronzepetrus, Fleisch von seinem Fleische, Geist von seinem Geiste.

An jenen Arbeiten Arnolfos, welche die gleiche Hingabe an die Antike zeigen, möchten die kleinen Verhältnisse der Figuren auffallen. Es sind Statuetten, nur die Jungfrau am Grabmal des Kardinals Guillaume erreicht die halbe Höhe des Petrus. Dennoch steht dieser als lebensgrosses Sitzbild jener Zeit in Rom nicht allein da. Wir deuten auf die Marmorstatue Karls von Anjou im Senatorenpalast (Abb. 3), vor der man mit den Namen Arnolfos schwer zurückhält, wenn man auf ihre nahe Verwandtschaft mit der Jungfrau in Orvieto blickt und sich erinnert, dass Arnolfo in Rom in Karls Diensten stand. Schon Gregorovius (V, 634) wies darauf hin, dass eine Statue Friedrichs II. eine Art Vorbild abgab. Ich glaube, Karl selbst liess sie aufrichten — dass sie dem Könige von den Römern gesetzt sei, wie Gregorovius angiebt (V, 447), ist durch nichts erwiesen — nachdem er das Sitzbild Friedrichs im Kastell zu Capua gesehen. (Vergleiche über dieses Fabriczy im XIV. Bande dieser Zeitschrift 183 ff. Abbildung bei Agincourt Sc. Tav. 27,4.) Nicht dass diese ganz schematische Nachbildung einer antiken Kaiserstatue als Muster hätte dienen können, aber sie gab Anlass zu einem ähnlichen Wagnis.

Die Statue Karls ist viel lebendiger, der Kopf voll feiner naturalistischer Details (Abb. 4), ja sie übertrifft an Freiheit der Haltung auch den Petrus, den ich keineswegs für ein Werk von Arnolfos eigener Hand halten möchte, sondern als unter seinem persönlichen Einfluss oder vielleicht auch nur unter dem übermächtigen seiner Werke entstanden.

Nach dem Namen des Autors zu fragen, wäre müssig. Wir kennen Arnolfos Genossen oder Schüler zu wenig, als dass wir sie als Individualitäten fassen könnten. Was wissen wir von jenem Petrus, den er selbst neben sich am Tabernakel von S. Paolo nennt? Und keines jener grossen Werke kann er allein ausgeführt haben. Ein Kreis von Männern hat ihn umgeben, unter denen sich der Autor unserer Statue mag befunden haben. Dass sie Art Arnolfos ist, darüber kann kein Zweifel sein.

Die älteste Nachricht über die Statue findet sich in Maffeo Vegios Beschreibung der alten Peterskirche, die aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts stammt. Er berichtet, sie habe im alten Oratorium des heiligen Martinus, das rechts hinter der Tribüne der Kirche lag, gestanden und sei später in die Kapelle der heiligen Processus und Martinianus übertragen worden (Maffei Vegii hist. bas. ant. 1, 4, AA. SS. Juni Tom. VII.)

Der Kardinal Richard Olivier, Primicerius der Peterskirche unter Calixt III., hatte sie dorthin bringen und auf einer mit seinem Wappen versehenen Marmorbasis aufstellen lassen (Sarti a. D. 72; die Basis abgeb. tab. XXIV). Aus dieser Zeit rührt auch der Marmorstuhl der Statue her, ein charakteristisches Beispiel der schwächlichen Marmordekoration der römischen Frührenaissance. Die Veranlassung zur Übertragung mag der Neubau der Tribuna unter Nikolaus V. gegeben haben. Bernardo di Matteo führte die Grundmauer für den neuen Bau bis gegen das Markuskloster, das infolgedessen wohl baufällig geworden war. Es wird seit jener Zeit nicht mehr erwähnt. Die Basis mit dem Wappen Oliviers wurde erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts von Benedikt XIV. durch die heutige ersetzt.

Mancherlei Konjekturen knüpften sich in der Folge an das Bildwerk. Im sogenannten Anonymus Einsidlensis finden sich griechische Verse, die als die Unterschrift einer Petrusstatue gedeutet wurden. Das veranlasste De Magistris im Jahre 1795 dieselbe auf die Statue im Vatikan zu beziehen (Acta mart. ad Ostia tiberina 350 sqq.) und diese mit einer Basis, auf der jene Verse geschrieben standen, stechen zu lassen. Das war natürlich blosse Konjektur, die Verse

hatten niemals weder auf einer alten oder neuen Basis gestanden, was schon Angelo Mai (Script. vet. V. 37), neuerdings Kirchhoff (C. I. G. 1816), Henzen (C. I. L. VI p. XV) und de Rossi (I. C. U. R. II) nachgewiesen haben.

Eine andere Geschichte will, es sei das Erz des kapitolinischen Jupiters zu dem Gusse des Petrus verwendet worden, und so wenig war man bei ihrer Verbreitung um das Alter der Statue bekümmert, dass Cacconio den Umguss auf Geheiss des Kardinals Olivier, also im 15. Jahrhundert geschehen lässt (Vit. pont. ed. Odoinus I, 82).

Eine dritte Konjektur, 1744 durch Sindone vertreten (Descr. hist. altar. bas. vat. 145), bezog die Erwähnung eines Petrusbildes im Briefwechsel Leo II. und Leo des Isauriers auf diese Statue. Garucci hat diesen Irrtum ebenso fachgemäss wie witzig widerlegt. (St. d. a. c. I, 36.) Freunden unfreiwilligen Humors empfehle ich die Schrift Domenico Bartolinis „Della celebratissima statua di bronzo del principe degli Apostoli etc. Roma 1867.“ Da wird die Statue auf Rat des heiligen Hippolyt von Marcia Severa Ottacilia, der Gattin des Kaisers Philippus, bestellt, veranlasst die Pippinische Schenkung und wird dadurch zur „causa ultima immediata“ des „dominio temporale“ etc. Diese Buffonerien verdienen keine ernste Widerlegung.

So grundlos nun alle jene Konjekturen sind, so schlagend sie von allen kompetenten Fachmännern auf epigraphischem und kirchengeschichtlichem Gebiete widerlegt sind, so hartnäckig haben sie sich in der deutschen kunsthistorischen Fachlitteratur erhalten. (Beschr. d. St. Rom II 1. 99. Schnaase I, 95, Gregorovius Gesch. d. St. R. II 253.) Ich habe diese Stellen hier nur angeführt, damit sie mir nicht gegen meine Zuweisung der Statue an das Ende des 13. Jahrhunderts möchten entgegengehalten werden.

Ich weiss nicht, was es dem Ruhme und der Verehrung dieser Statue nützen soll, wenn man ihre Entstehung in die Sterbetage der antiken Kunst setzt. Sie verliert nichts an innerem Werte, wenn wir sie als eine edle Botin der grossen neuen italienischen Kunst begrüssen.



Abb. 4. Kopf der Marmorstatue Karls von Anjou

KLEINE MITTEILUNGEN.

*, *Innerhalb der Pariser Künstlerschaft* ist ein heftiger Streit aus Anlass der *Organisation des „Salons“ von 1890* ausgebrochen. In einer am 26. Dezember abgehaltenen Versammlung der „Gesellschaft der französischen Künstler“ wurde nämlich trotz eines Protestes von Meissonier mit 408 gegen 82 Stimmen beschlossen, dass die aus Anlass der Weltausstellung erteilten Medaillen und Preise bei den Zulassungen zum jährlichen „Salon“ nicht in Betracht kommen sollen, weil man dadurch einer Überschwemmung des „Salons“ mit mittelmässigen Werken, welche nicht mehr die Jury zu passiren hätten, vorbeugen will. Die Versammlung nahm einen äusserst stürmischen Verlauf, und die Folge war, dass Meissonier, Roll, Gervex, Dagnan-Bouveret, Dalou u. a. aus der Genossenschaft austraten. Nach einer Pariser Korrespondenz der „Vossischen Zeitung“ liegt dem Vorgange eine Intrigue zu Grunde, über welche der Korrespondent folgende Mitteilungen macht: Die „Gesellschaft französischer Künstler“, die seit 1881 besteht, wird von einem Ring beherrscht, der auf alle Rechte und Thätigkeiten der Gesellschaft die Hand gelegt hat. Dieser Ring ernennt die Aufnahme- und Preisjury des Salons, er bestimmt über Zurückweisung oder Aufnahme der Bilder, er teilt diesen einen guten oder schlechten Platz zu, er verleiht die Preise und Ehrenmedaillen, kurz er hat das Schicksal aller Künstler in der Gewalt, deren Bedeutung hier nun einmal nach ihrem Platz im Salon und nach ihren amtlichen Auszeichnungen gemessen wird. Der Ring begünstigt seine Mitglieder, deren Schützlinge, Freunde und Anhänger und unterdrückt schonungslos die Gegner und Unabhängigen. Viele sonst unbegreifliche Preiszuerkennungen werden erst verständlich, wenn man weiss, dass der Begünstigte ein Schüler dieses oder ein Freund jenes Ringmitgliedes ist. Der Ring suchte sich natürlich auch in der Weltausstellungsjury des vorwiegenden Einflusses zu bemächtigen, doch scheiterte sein Bemühen an dem hartnäckigen Widerstande des Herrn Antonin Proust, der als Anhänger des Naturalismus ein geschworener Feind des Salonringes ist, in welchem die Blech- und Pappmaler der „Kunstschule“ (École des Beaux-Arts) und der Akademie der schönen Künste vorherrschen. In seiner Jury, die Herr Proust ziemlich nach seinem Gutdünken ernennen konnte, sollten einmal die Kunstanschauungen der modernen Meister zur Geltung kommen. Der Ring unterwarf sich, weil er nicht anders konnte, aber jetzt rächt er sich an Herrn Proust, an der Regierung und an der Ausstellungsjury, die bei der Preisverteilung mit der fürchterlichsten Ketzerei vorgegangen war. Sie warf die künstliche Rangordnung, welche der Salonring in jahrelangem Walten aufgestellt hatte, schonungslos über den Haufen. Die grossen Männer des Salons wurden auf der Weltaustellung wie kleine Jungen behandelt, misshandelte, unterdrückte Talente dagegen wurden hier ins volle Licht des Ruhmes gestellt. Mit Grauen sah der Ring, dass man seinen Grosspreisen, Ehren-Medaillen und Medaillen erster Klasse auf der Ausstellung Medaillen dritter Klasse, ja das schnöde Almosen einer „ehrenden Erwähnung“ zu reichen wagte, während Künstler, deren Werke man im Salon nur mit Ach und Krach überhaupt zulässt, Preise erster Klasse erhielten. Gegen die Urteile der Jury richtet sich thatsächlich der Beschluss der „Gesellschaft französischer Künstler“, die Preise der Ausstellung nicht in Betracht zu ziehen. Dazu kommt noch eins. An der Spitze des Ringes steht *Bouguereau*. Bouguereau erwartete, zum Kommandeur der Ehrenlegion befördert zu werden. Er bekam aber nichts, während Meissonier das Grosskreuz erhielt. Daher nun die Wut Bouguereaus und des Ringes. Eine Deputation der ausgeschiedenen Künstler begab sich am 27. Dez. zu dem Ministerpräsidenten Tirard, welcher die Erklärung abgab, dass er in dem Beschlusse der Versammlung eine Beleidigung der ausländischen Aussteller sähe. Wenn der Zwist nicht beigelegt wird, will jede Partei ihren eigenen „Salon“ veranstalten. — *Nachschrift.* Als diese Zeilen bereits gesetzt waren, kam von Paris die Nachricht, dass die Majorität sich unterworfen hat. Bouguereau tritt vom Vorsitze der Gesellschaft der Künstler zurück, und die Ausstellungspreise werden im Kataloge des „Salons“ aufgeführt. Dagegen ist das Zugeständnis gemacht worden, dass die bisher üblich gewesenen Befreiungen von der Annahmeprüfung abgeschafft werden.

= tt. *Strassburg.* Bei dem Wettbewerbe zur Erlangung des Bauplanes für die hiesige evangelische Garnisonkirche wurde vom Preisgerichte in Berlin der erste Preis nicht erteilt, aber zwei zweite Preise von je 5000 M. verliehen, und zwar dem Architekten *Klingenberg* in Oldenburg und dem Regierungsbaumeister *Louis Müller* in Frankfurt a. M.

— x. *In Köln* soll ein Kaiser Wilhelms-Denkmal in Gestalt eines Reiterstandbildes oder Laufbrunnens errichtet werden. Der Ausschuss für das Denkmal unter Vorsitz des Oberbürgermeisters der Stadt Köln schreibt einen Wettbewerb aus, der sich an alle Künstler, welche deutsche Reichsangehörige sind, wendet. Die Ausführung des Entwurfs soll für 300 000 M. ausschliesslich der Fundamentirung und allenfallsigen Wasserleitung zu bewerkstelligen sein. Künstler, welche sich zu beteiligen gesonnen sind, haben die in einem Fünfzehntel der natürlichen Grösse ausgeführten Modelle mit einem Kennwort versehen, anonym bis zum 1. Juni 1890 an das Museum *Wallraf-Richartz* in Köln einzusenden. Name und Wohnort sind in einem verschlossenen Briefumschlag, der aussen das betreffende Kennwort trägt, anzugeben. Für die fünf besten Entwürfe werden Preise von 6000 M., 4000 M. und drei zu je 2000 M. ausgesetzt. Das Preisrichteramt versehen Professor *Alb. Baur* in Düsseldorf, Professor *A. Donndorf* in Stuttgart, Geheimrat Professor *Ende* in Berlin, Baurat *Pflaume* in Köln und Professor *Alb. Wolff* in Berlin.

Die Lotterie zum Zwecke der Niederlegung der Schlossfreiheit in Berlin hat die Genehmigung des Kaisers erhalten. Die Grundstücke sind dem Lotteriekomitee übergeben worden. — In Bezug auf das *Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I.*, welches mit jener Angelegenheit in Verbindung gebracht wird, verlautet, dass demnächst eine neue Konkurrenz ausgeschrieben werden wird, vermutlich auf Grund einer engeren Auswahl von Plätzen.

= tt. *Frankfurt a. M.* Das Preisgericht zur Beurteilung der von hiesigen Künstlern eingegangenen Entwürfe und Modelle eines auf dem Platze vor dem Zoologischen Garten zur Erinnerung an das erste und neunte deutsche Bundes- und Jubiläumsschiessen zu errichtenden monumentalen Brunnens hat den ersten Preis dem Lehrer an der hiesigen Kunstgewerbeschule, *Moritz Seidl*, und den zweiten Preis dem hier thätigen Bildhauer *Rudolf Eckhardt* zuerkannt. Da die beiden preisgekrönten Arbeiten in ihrer jetzigen Form für die Ausführung nicht geeignet erscheinen, wird zwischen den Siegern ein neuer Wettstreit veranstaltet.

=tt. *Köln.* In der Wettbewerbung um den monumentalen Laufbrunnen, welcher auf unserm Weidmarkte errichtet werden soll, ist der erste Preis dem im romanischen Stil durchgeführten Modelle des hiesigen Bildhauers *Albermann*, der zweite Preis dem in Barockformen gehaltenen Entwurfe des Architekten *Genzmer* und des hier thätigen Bildhauers *Degen* zuerkannt worden.

= tt. *Landshut.* Auf dem hiesigen Friedhofe wurde das Denkmal für Dr. Witt, den hier verstorbenen Gründer und ersten Generalpräses des deutschen Cäcilienvereins, enthüllt. Der Unterbau ist aus Granit, der darüber befindliche Aufbau ist aus schwarzem Marmor und das daran in Lebensgrösse ausgeführte Porträtbild Witts aus Bronze durch die *Ferdinand von Miller*sche Erzgiesserei in München hergestellt worden. Ein grosses Kreuz aus Carraramarmor krönt das Monument.

= tt. *Karlsruhe.* Professor *Ernst Schurth* hat den Auftrag erhalten, den Kaiser Wilhelm II. und die Kaiserin Viktoria Augusta in Pastellmanier für Herrn Krupp in Essen zu porträtiren. Durch die Vermittelung des Auftraggebers sollen dem Künstler von beiden Majestäten Sitzungen gewährt werden.

=tt. *Braunschweig.* Die restaurirte oder eigentlich durch den hiesigen Baurat *Winter* neu aufgeführte Burg *Dankwarderode* ist jetzt im Rohbau vollendet. Wie in alten Zeiten, verbindet auch jetzt ein bedeckter Gang die Burg wieder mit dem Dome Heinrichs des Löwen. Im Innern befindet sich im oberen Geschosse ein 46 m. langer und 13 m breiter Festsaal; Marmorsäulen stützen hier die Decke, welche in Holz kunstvoll geschnitzt wird. Wie das Kaiserhaus in Goslar, so wird nach ihrer Fertigstellung auch die Burg Dankwarderode eine Anziehungskraft für alle Kunstfreunde bilden.

Der Professor an der technischen Hochschule und Lehrer am Kunstgewerbemuseum zu Berlin, Carl Elis, ist am 25. Dezember gestorben. Einem Nachrufe, welchen ihm das Lehrerkollegium der ersteren gewidmet, entnehmen wir, dass Elis am 3. August 1838 in Halberstadt geboren war. Die Eindrücke, welche die mittelalterlichen Bauwerke dieser Stadt auf das empfängliche Gemüt ausübten, bestimmten ihn, sich dem Studium der Architektur zu widmen. Er besuchte die frühere Königliche Bauakademie zu Berlin, legte 1862 die Bauführerprüfung ab und wurde auf Stülers und v. Quasts Veranlassung mit Restaurationsarbeiten der Kirchen in Arnsberg und Soest betraut. 1866 begab er sich zur Vollendung seines Studiums nach Berlin, wo ihm für den Entwurf zu einem Parlamentshause seitens des Architektenvereins die Schinkelmedaille zuerkannt wurde. Nach einigen Jahren begann er seine Lehrthätigkeit zunächst als Assistent an dem früheren Gewerbeinstitut, an dem Gewerbemuseum und an der Kunstschule. 1873 wurde ihm der Unterricht über mittelalterliche Formenlehre an der früheren Bauakademie übertragen, den er bis jetzt noch an der Technischen Hochschule erteilt hat. 1877 legte er die Staatsprüfung als Baumeister ab. 1884 wurde ihm das Prädikat Professor verliehen. Die Restauration der Liebfrauenkirche in Burg, von ihm entworfen und ausgeführt, die Entwürfe zu den neuen Glasfenstern der Nikolaikirche in Berlin und für drei Fenster des Domes in Halberstadt, künstlerisch ausgeführte Adressen, Diplome etc. gaben ihm Gelegenheit, nicht nur seine Kenntnis der mittelalterlichen Formen und vor allem der Technik zu verwerten, sondern auch sein schöpferisches Talent zu entfalten. Auf litterarischem Gebiete ist u. a. seine Monographie des Domes zu Halberstadt zu erwähnen

Der englische Landschaftsmaler William Wyld, welcher seit 1833 in Paris lebte, ist daselbst am 25. Dezember, 83 Jahre alt, gestorben.

⁂ *Der Landschaftsmaler Robert Kummer* ist am 29. Dezember zu Dresden im 80. Lebensjahre gestorben.

⁂ *Der Porträtmaler Albert Graefle*, ein Schüler Winterhalters, ist am 28. Dezember zu München im 81. Lebensjahre gestorben.

⁂ *Der französische Historien- und Genremaler Jules Garnier*, ein Schüler von Gérôme, ist am 25. Dezember zu Paris im 43. Lebensjahre gestorben.

⊙ *Dem Direktor an den kgl. Museen in Berlin, Dr. Wilhelm Bode*, ist der Charakter als Geheimer Regierungsrat verliehen worden.

Der Kupferstecher Joh. Eissenhardt in Frankfurt a. M. hat den Professortitel erhalten.

v. *Über das Kloster Daphni zwischen Athen und Eleusis* ist soeben eine Monographie in neugriechischer Sprache von Georg Lampakis (**Γ. Λαμπάκις, Χριστιανικὴ Ἀρχαιολογία τῆς Μονῆς Δαφνίου**, Athen, Papageorgios, 1889. 8. 144 S.) erschienen. Die mit einer Grundrisstafel der Kirche und zahlreichen Textabbildungen ausgestattete Schrift enthält in sorgfältiger Zusammenstellung die Litteratur über Daphni sowie die Schicksale des Klosters bis in die neueste Zeit, eine eingehende Beschreibung des vom Verfasser in das 10. Jahrhundert gesetzten Baues mit den daselbst befindlichen Inschriften und Malereien und schliesslich eine ausführliche Darlegung über die berühmten Mosaiken, deren Restaurirung nebenbei, wie kürzlich verlautete, von der griechischen Regierung in Angriff genommen ist Das Buch ist ein Vorläufer einer umfassenden Arbeit über die in Attika erhaltenen Reste des christlichen Altertums, über die es eine Übersicht vorausschickt, und ein willkommenes Zeichen dafür, dass man in Griechenland nunmehr auch den Denkmälern der christlichen Epoche, an denen das Land so reich ist, erhöhte Aufmerksamkeit zuwendet.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. – Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries.*



Fig. 1.

NEUE ANTIKE KUNSTWERKE.

MIT ABBILDUNGEN.

II.[1])

S ist wieder und ausschliesslich die athenische Akropolis, deren Ausgrabungen einige Kunstwerke der älteren Zeit bis zu den Perserkriegen ergeben haben, welche für die Entwickelung der Kunst von allgemeinerer Bedeutung sind und daher hier besprochen zu werden verdienen. Allen voran stehen die Skulpturen aus heimischem Porosgestein (Piräuskalk), welche etwa nach 600 v. Chr. (Ol. 45) gemacht sein mögen und den Übergang bilden von der alten, langgeübten Holzschnitzkunst zu der von den Marmorinseln des Archipelagos eingeführten und bald allein gebräuchlichen Marmorplastik. Das besterhaltene Stück ist ein 5,809 langes und 0,79 hohes Giebelfeld, welches unter Fig. 1 in Abbildung mitgeteilt wird; zusammen mit den wenigen Resten eines zweiten Giebelreliefs, das den Kampf des Herakles mit dem Triton darstellte, schmückte es ein kleines, uns völlig unbekanntes Heiligtum auf der Burg, das von den Barbaren zerstört wurde und nicht wieder aufgebaut worden ist.[2]) Trotz der hier und da vorhandenen Lücken ist die Darstellung leicht erkenntlich: Herakles, noch ohne Löwenfell, schwingt die Keule gegen die acht- oder neunköpfige Hydra, deren Schlangenleib in mächtigen Windungen den rechten Teil des Giebels ausfüllt; hinter Herakles steht ein Zweigespann, dessen Zügel der treue Iolaos hält, der mit dem linken Fuss auf den Wagenkasten tritt und zum kämpfenden Helden zurückblickt. Die Rosse senken die Köpfe und beschnuppern den gewaltigen, die rechte Giebelecke füllenden Taschenkrebs, welcher der Hydra helfend naht. Die Anordnung zeugt von Geschick, die Arbeit von völliger Beherrschung des damaligen Kunstvermögens; einige Härten sind durch das bröckelige Material veranlasst. Eigenartig ist die Bemalung gewesen, welche von dem natürlichen hellbräunlichen Hintergrund das Relief bunt und zwar sehr naturalistisch gefärbt sich abheben liess, — ein vereinzeltes Verfahren, welches sich zur Genüge wie durch die Kleinheit des Tempels so vor allem durch das hohe Alter der Skulptur erklärt; diesen beiden Umständen ist auch das Relief als Schmuck im Tympanon zuzuschreiben. Die nackten Teile der beiden Helden sind fleischfarben bemalt, „während Teile, die schon in der Natur eine dem Ton des Steines ähnliche Färbung haben, wie der Panzer und die Keule des Herakles, das Gewand des Iolaos, der Wagen grösstenteils und das hintere Pferd unbemalt blieben." Schwarz sind Haar, Bart, Augen des Iolaos, Bart des Herakles, die vertieft gemeisselten Zungen und teilweise die Windungen der Hydra; rot sind Zügel und Wagenrand, das Köcher- oder Schwertband des Herakles, die Mäuler der Schlangenköpfe; Hellgrün

1) Vergl. Zeitschrift XXIV, S. 81 ff. — Wir veröffentlichen mit dem obigen gehaltvollen Berichte die letzte der lehrreichen Arbeiten, welche der verewigte Verfasser, ein langjähriger treuer Freund und Mitarbeiter dieser Zeitschrift, uns wenige Monate vor seinem Tode beigesteuert hat.

A. d. Red.

2) Vgl. Purgold, Ephem. archaiol. 1884, Taf. 7, S. 242 ff.; 1885, S. 147; P. J. Meier, Athen. Arch. Mitteil., X, S. 237 ff. mit Abbildung und S. 322 ff.; Studniczka ebend. XI, Taf. II, 1, S. 61 ff.; Brunn, Denkmäler griech.-röm. Skulptur, Nr. 16.

ist bei den Köpfen und Hälsen des Untiers zur Verwendung gekommen.

Die Zeit der Peisistrateischen Herrschaft stellt sich für das attische Geistesleben mehr und mehr als grundlegend und massgebend heraus. Dank der Kunstliebe und Kunstpflege des Tyrannen wurden damals alle die Keime gepflanzt, deren Blüten im Perikleischen Zeitalter aufgingen und die Höhe althellenischer Kultur bezeichnen. Zu den bedeutendsten Werken des Peisistratos gehörte der Bau und künstlerische Ausschmuck des grossen Athenatempels auf der Burg, dessen Reste zwischen dem ihn später ersetzenden Parthenon und dem Erechtheion so vollständig wiedergefunden sind, dass eine genaue Herstellung keine grosse Schwierigkeit bietet (Fig. 2).[1]) Das Heiligtum, das 24,34 breit und 43,44 lang war, bestand im wesentlichen aus Kalkstein von verschiedener Härte und Güte: nur das Giebelgeison, die Dachziegeln, die Metopen und die Giebelskulpturen waren aus weissem Marmor. Die umlaufende Säulenhalle wurde von zweimal sechs und zweimal zwölf Säulen gebildet; Kapitelle, Säulentrommeln und mancherlei andere Bauglieder des Tempels haben sich noch vorgefunden. Die beiden Vorhallen sind in der Wiederherstellung als templum in antis gegeben, können aber auch je durch vier Säulen gebildet gewesen sein, — dies sowie die Zahl der Innensäulen der Cella ist mit Sicherheit nicht mehr anzugeben; sonst unterliegen Grundriss und Aufbau keinem Zweifel. Auffällig ist die Grösse des Hinterhauses mit seinen drei Räumen im Verhältnis zur Cella des Götterbildes und ferner die Verschiedenheit der äusseren (Säulenhalle) und der inneren (Tempel) Fundamente nach Struktur und Material. Jenes wird sich durch die von Peisistratos vergrösserte Feier der Panathenäen und durch die dazu notwendig gewordene Vermehrung der Prozessionsgeräte zur Genüge erklären. Den letzteren Umstand deutet Dörpfeld, dessen Kennerschaft in griechischer Architektur wohl kaum einen Widerspruch erlaubt, dahin, dass „der eigentliche Naos älter ist und dass

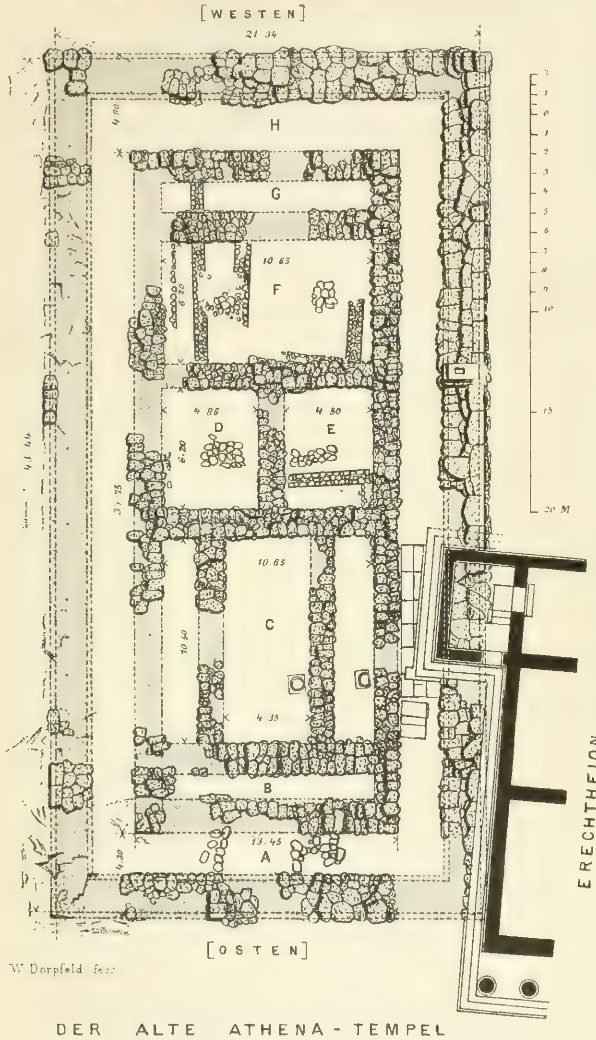


Fig. 2.

1) Vgl. Antike Denkmäler I, 1 und 2; Dörpfeld, Athen. Arch. Mitteil., X, S. 275 ff.; XI, Beilage A, S. 337 ff.; XII, S. 25 ff. und 120 ff.; Petersen, ebend. XII, S. 62 ff.; Wernicke, ebend. XII, S. 184 ff.

die äussere Säulenhalle erst später hinzugefügt wurde.“ Vielleicht dass der Tyrann, als er das erste Mal herrschte (560/554), zunächst nur ein Templum in antis geplant und gebaut hat, die Säulenhalle dagegen nebst dem Giebelschmuck erst während der dritten Herrschaft (537/527) hinzufügte? Die spärlichen Trümmer dieses marmornen Giebelschmuckes, grösstenteils erst bei den letzten Ausgrabungen zu Tage gekommen, hat mit Erfolg Studniczka zusammengesucht und als eine Darstellung der Gigantomachie erkannt; von der wohl die Mitte des Kampfes und des Giebelfeldes ihr niedersinkenden Giganten entweder die Lanze entriss oder den Helm am Busch packte (linke Hand noch erhalten). Die Marmorarbeit, welche in der Saftigkeit und Weiche der Oberfläche ganz vortrefflich ist und in der Ausarbeitung des Schlangensaums der Ägis grosse Fertigkeit beweist, nimmt auf den hohen dekorativen Platz der Darstellung gebührend Rücksicht, indem sie sich nicht allzuviel auf Details einlässt. Wundervoll sind die strotzende Gesundheit und die sinnliche Frische, die aus dem Antlitz entgegenstrahlen, und bei dieser wohlthuenden Derbheit doch eine Anmut im Munde und eine Freude




Fig 3a.



Fig. 3.

einnehmenden Athene, zugleich der besterhaltenen Figur, besassen wir den Kopf schon seit 1863: derselbe gehört zu dem Schönsten und Wichtigsten, was uns von der attischen Marmorplastik des sechsten Jahrhunderts übrig geblieben (vgl. Fig. 3 und 3a).[1]) Die Göttin schwang in der Rechten den Speer, während sie die mit der Ägis beschildete Linke ausstreckte und in der linken Hand dem vor an Putz, wie sie der jungfräulichen Göttin zukommen! Bemalung[2]) unterstützte den gesunden kräftigen Ausdruck: das Haar und die langen Locken waren rot; die grossen Schuppen der Ägis und ihre Schlangen sind abwechselnd mit Rot und mit Blau (oder Grün?) bemalt; der Helm blau und am Rande mit bronzenen Knöpfen besetzt; um den Hals lag ein gemaltes, vielleicht noch ein zweites metallenes Halsband; in den Ohren steckt je ein dicker Kopf, dessen Mitte ursprünglich auch eine Bronzeverzierung einnahm. Der fehlende Helmbusch war aus

1) Vgl. Zum Kopf ausser den ersten Erwähnungen Bull. dell'Inst. 1864, S. 85 und Arch. Anz. 1864, S. 234a, Philios, Ephem. archaiol. 1883, IV, S. 93 ff.; Lucy Mitchell, Hist. of anc. sc., zu S. 214; Baumeister, Denkmäler, I, Nr. 354; Sybel. Athen. Skulpt., Nr. 5004; Friederichs-Wolters, Abg. Nr. 106; u. a. m. Zu den Giebelresten: Studniczka. Athen. Arch. Mitteil. XI, S. 185 ff. nebst Beilage.

2) Nach einer grossen Photographie zu urteilen, die ich mir Frühjahr 1869 in Athen kaufte, waren auch die Augäpfel gemalt, wie das wohlerhaltene rechte Auge zeigt.

Marmor eingesetzt. Wer der Künstler gewesen, der diese Athene schuf, wissen wir nicht. Als die Perser zusammen mit den übrigen Gebäuden und Kunstwerken auf der Akropolis auch den Athenatempel des Peisistratos und die Gigantomachie in seinem Giebel zerstörten, lebte allein der Kopf der Stadtgöttin, in der That ein würdiger „Vorläufer der Parthenos", auf den schönen Silbermünzen, die aus der Tyrannenzeit in Umlauf blieben, noch weiter, — alles übrige wurde von Kimon und Perikles zur Vergrösserung und Planirung des Burgfelsens eingestampft, um zwischen dem Erechtheion, das bei seinem erweiterten Neubau zum Teil auf den Fundamenten des alten Athenatempels errichtet wurde, und dem hart an den Südrand verlegten neuen Athenatempel (Parthenon) einen geräumigen Platz und Prozessionsweg zu gewinnen.

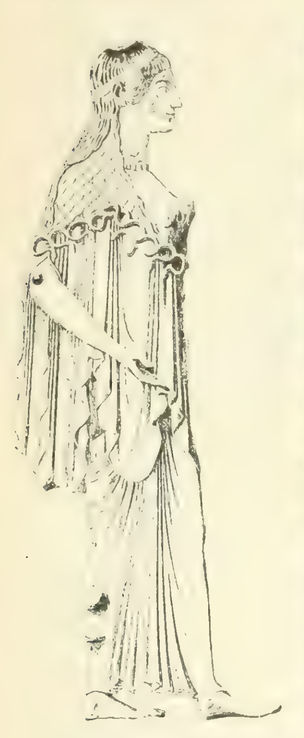


Fig. 4a.



Fig. 6.



Fig. 4b.

Gleichfalls den neuesten Ausgrabungen auf der Burg verdanken wir zwei kleinere Darstellungen der Athene, welche besondere Erwähnung verdienen. Zuerst eine 0,37 m hohe Bronzestatuette, welche der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts angehört (vgl. Fig. 4).[1]) Sie ist vor allen Dingen wichtig wegen der Technik, indem die à jour gearbeitete Figur aus zwei dünnen, herausgehämmerten Platten besteht, die dann durch Stifte zu einer flachen Gestalt zusammengefügt sind. Dies Zusammennieten statt des später allein gebräuchlichen Zusammenlötens weist trotz der vorgeschrittenen Arbeit auf eine frühe Zeit des Entstehens, d. h. wohl eher auf den Anfang als gegen die Mitte des sechsten Jahrhunderts hin; daraus erklärt sich auch am besten und einfachsten die grosse Verschiedenheit des Gesichtsausdruckes auf beiden Seiten. Ursprünglich war dies „Ergon sphyrelaton" ganz vergoldet, hat aber durch das Feuer der persischen Zerstörung mannigfach gelitten. In der Rechten hielt die Göttin einst eine besonders gearbeitete

1) Vgl. Stais, Ephem. Archaiol. 1887, Taf. 4, S. 31 ff.; Reinach, Gaz. des beaux-arts II. Pér. 37, S. 63; Athen. Arch. Mitteil. XI, S. 453.

Schale, in der abgebrochenen anderen Hand den Helm (sic), dessen Buschende noch erhalten ist. Verwandte Darstellungen der Athene kommen später öfter vor; man vgl. z. B. die korinthische und die kapitolinische Brunnenmündung. Aus der Mitte des fünften Jahrhunderts dagegen stammt die zweite Athenafigur, die unter Fig. 5 mitgeteilt wird und sich auf einem Marmorrelief von 0,53 m Höhe und 0,33 m Breite gemeisselt findet.[2]) Athene, in langem, geschlitztem Chiton mit gegürtetem Überwurf, auf dem Kopfe den hohen korinthischen Helm, steht mit dem Haupte gegen die Lanze, welche sie mit der Linken in Stirnhöhe gefasst hält, vornüber gelehnt da und hat die rechte Hand an die rechte Hüfte gelegt; das linke Spielbein ist zurückgesetzt; vor ihr steht eine Stele. Die strenge Einfachheit der Kleidung und der Gewandfalten, die grosse Schlichtheit der Stellung, der wehmütige Ernst des Gesichtsausdruckes — alles im Stil der Zeit bedingt — vereinigen sich zu einer stimmungsvollen Darstellung der jungfräulichen Göttin, wie sie ähnlich von den Kleinkünstlern jener kunstbegnadigten Zeit unter dem Einfluss der Pheidias'schen Bildungen öfter auf Psephismatareliefs wiedergegeben worden ist. Stellt die Stele etwa das Totenmal eines Helden dar, dem die betrachtend-nachdenkliche Haltung Athene's gilt? Nicht unmöglich; doch will mich



Fig 5.



Fig 8.

2) Vgl. Archaiol. Deltion 1888, S. 103 u. S. 123, Nr. 1.

wahrscheinlicher dünken, dass die auf einem zweiten Block befindliche Schar der kleiner gebildeten, anbetenden Menschen, auf welche die Göttin herabblickt, jetzt fehlt — oder vielmehr: die Athene des neugefundenen Reliefs ist aus einer solchen Adorationsvorlage allein herausgegriffen und zur Darstellung verwendet werden. Vgl. dazu z. B. Le Bas Vog. archéol. Mon. Fig. pl. 46; 47, 2; 50; 51; u. a. m.

Wichtige Denkmäler zur Kunstentwickelung des vierten Jahrhunderts verdanken wir den Ausgrabungen zu Epidauros und zu Eleusis. Unter der reichen Ausbeute, welche die griechische archäologische Gesellschaft aus dem heiligen Bezirk des epidaurischen Asklepieion ins Centralmuseum von Athen gebracht hat, verdient zunächst und vor allem Beachtung die Statue der bewaffneten Aphrodite (Fig. 6).[1]) Die im ganzen wohlerhaltene Figur — es fehlen nur die Nase, der rechte Unterarm und die beiden Füsse — steht anmutig-leicht auf dem rechtem Bein da, in einfachem Chiton, welcher von der rechten Schulter und Brust herabgeglitten ist und aus dessen Schlitz das linke Spielbein unverhüllt hervorkommt, und im Mantel, der auf der linken Schulter aufliegend, den ganzen Unterteil des Körpers bekleidet; beide Gewandstücke sind so fein und durchsichtig, dass die



Fig. 7

1) Abg. u. bespr. Ephem. archaiol. 1886, Taf. 13, S. 256 ff. (Stais); Gaz. des beaux arts II. Per. XXXVII, S. 68; Brunn, Denkmäler griech.-röm. Skulpt., Nr. 11; Kavvadias, Katalog des Centralmus., Nr. 121.

Reize des schönen Leibes unter ihnen völlig sichtbar werden und fast wie nackt wirken. Der Kopf, um dessen gewelltes Haar ein Reif liegt, ist ein wenig nach links und unten geneigt; die Brust überschneidet ein auf der rechten Schulter befindliches Wehrgehäng, dessen Schwert an der linken Seite zwischen Chiton und Mantel hervorkam (der aus Bronze angesetzte Knauf ist weggebrochen); die im Ellenbogen gehobene Linke stützte eine Lanze auf, während die im Ellenbogen vorgestreckte rechte Hand wohl einen Helm hielt — beide Waffenstücke werden durch das Wehrgehänge, wie mir scheint, gefordert und notwendig. Die Arbeit ist gut und weist auf hellenistische oder vielmehr römische Zeit, wenigstens ist das Gebäude (kein Tempel), wo es ausgegraben, römischen Ursprunges: die Komposition erreicht es, die fernstehendsten Eigenschaften, nämlich zarte Weiblichkeit und kriegerische Bewaffnung, völlige Bekleidung und sinnliche Nacktheit, harmonisch zu vereinigen. Im übrigen ist aber die epidaurische Statue, wie man sofort allgemein eingesehen, kein Originalentwurf, sondern eine spätere Umbildung [1]) jener in zahlreichen Kopien und Repliken erhaltenen Aphroditefigur, als deren Original zuletzt Reinach (Gaz. archéol. XII. p. 250 ff.) die koische bekleidete Aphrodite des Praxiteles angenommen hat, eine Annahme, welche zweifelsohne sehr viel Wahrscheinlichkeit für sich hat. In Epidauros ist meines Erachtens die Koerin durch ein anderes Manteltragen und durch die Waffen zu einer der cäsarischen „Venus victrix“ [1]) verwandten Gestalt gekommen. Obgleich es mir nicht gelungen, auch nur annähernde Wiederholungen der Epidaurierin im erhaltenen Monumentenvorrat zu finden, halte ich es doch nicht für unmöglich, dass uns in ihr ein Abbild der vielgesuchten cäsarischen „Venus genetrix“ des Arkesilaos erhalten ist, für welche die gleichmässige Vereinigung von Aphrodisischem und Areischem [2]) gut passen würde. Wie dem nun aber auch sei, diese epidaurische Aphrodite „in Waffen“ (*ὁπλισμένη* oder *ἔνοπλιος*) wird in ästhetischer wie in kunstgeschichtlicher Hinsicht immer ungemein wichtig bleiben. Hat ihr Künstler, wie es scheint, eine Anleihe bei Praxiteles gemacht und mit ihr gewuchert, so geht eine kleine Figur der Athene aus ziemlich später Kaiserzeit möglicherweise sogar auf Pheidias und zwar auf dessen Athene im Ostgiebel des Parthenon zurück; vgl. Fig. 7. Die marmorne Statuette (0,72 m), [3]) laut Inschrift an der gekehlten Basis ein Weihgeschenk an Athena Hygieia, stellt die blauäugige Tochter des Zeus dar, in den erhobenen Händen Schild und Lanze (abgebrochen), auf dem Haupte den Helm der Parthenos; während sie in heftiger Bewegung, die in den Falten der reichen Gewandung nachzittert, rechtshin vorwärts stürmt,

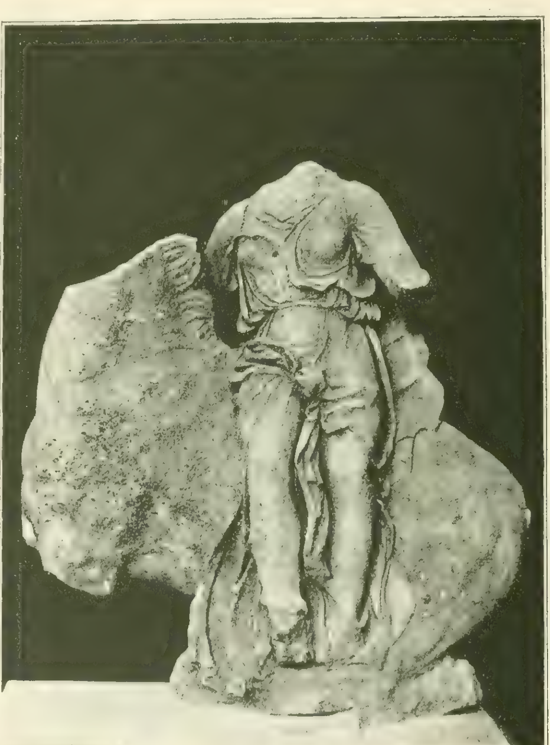
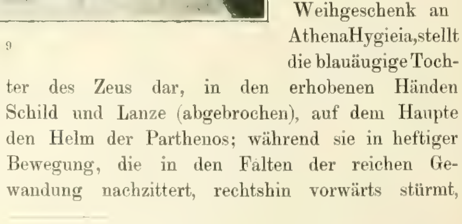


Fig. 9



1) Vgl. eine andere Verwendung z. B. in der Marmorgruppe zu Modena (Arch. epigr. Mitteil. aus Oest. III 1).

1) Vgl. dazu Bernoulli, Aphrodite, S. 184 ff.

2) Vgl. dazu C. J. Gr. 2957; Dio Cass. 43,43.

3) Vgl. Kavvadias, Katal. Centralmus., Nr. 123; Petersen, Athen. Arch. Mitteil. XI, S. 309 ff.; Stais, Ephem. Arch. 1886, XII 1.

blickt sie zurück; auf der Basis liegt der Rest einer Fackel (?). Spuren roter Farbe. Dieselbe Gestalt, nur in einer Gruppe verständlich, kehrt ausser auf athenischen Münzen und in Marmorrepliken in der Athenageburt auf der Madrider Brunnenmündung wieder (Fig. Nr. 8), [1]), die wohl mit Fug auf den Ostgiebel des Parthenon zurückgeführt wird. Hier ist die Göttin eben in voller Rüstung aus dem Haupte des thronenden Zeus herabgesprungen unter die unsterblichen Götter, von denen hier nur der erschreckt davoneilende Hephaistos und die drei Moiren als Zuschauer bei dem Wunder gegenwärtig sind; Nike, Athene's unzertrennliche Begleiterin, fliegt mit dem Siegeskranze auf die neugeborene Herrin zu. Und diese neugeborene Athena des Pheidias'schen Giebels wurde zu Epidauros in freier Kopie als Hygieia geweiht. So flüchtig und grob die epidaurische Statuette auch ist, es verleugnet sich in ihr nicht die hohe Schönheit der ursprünglichen Komposition des Pheidias. Originalarbeiten aus dem vierten Jahrhundert v. Chr. sind dagegen die beiden Nereïdenbruchstücke, welche als figürliche Akroterien einst das Asklepieion zierten; die eine Figur ist anbei in Abbildung beigefügt (Fig. 9). [2]) Allen uns erhaltenen Marmorbildungen der durch das Meer dahinreitenden Nereustöchter, und wir besitzen derer zumal aus römischer Zeit eine nicht kleine Anzahl, [3]) stehen diese epidaurischen, zumal die hier abgebildete, an Schönheit des Gedankens wie der Ausführung weit voran. Mit bestrickender Anmut sitzt die Nereïde nach Frauenart auf ihrem aus den Wogen aufsteigenden Tier, gegen dessen Hals sie zügelnd die Rechte legt. Der weite Chiton legt sich nass und eng an den schönen Körper und zeigt die Körperformen in ihrer vollen Schöne; der Mantel bedeckt teilweise den Schoss und wird von der erhobenen Linken zierlich gehalten, so dass er einen Teil der Figur wie ein flatterndes Segel umgiebt.

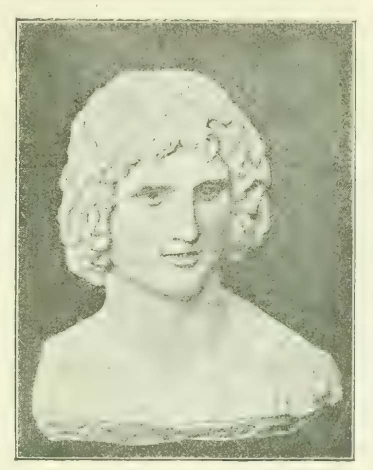
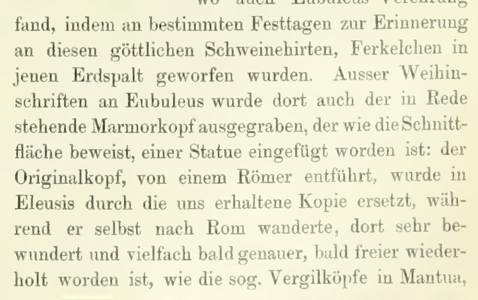


Fig. 10.

Der Umstand, dass das Pferd kein „Seetier", weist die Figur noch in die ersten Jahrzehnte des vierten Jahrhunderts, wo des Skopas epochemachende Zusammenstellungen von Nereïden auf allerlei wundersamen Meerungetümen entweder noch nicht vorhanden waren oder doch noch nicht allgemeine Nachfolge fanden.

Aus Eleusis kommt der herrliche Kopf, den Benndorfs sicherer Blick als ein Werk des grossen Praxiteles erkannt hat, [4]) mag es nun das Original selbst sein oder, wie ich glauben möchte, nur eine griechische vorzügliche Kopie, die uns das Original, zumal nach der verständnisvollen trefflichen Ergänzung durch Zumbusch vollkommen ersetzt; vgl. Fig. 10. Nach einer uns erhaltenen Inschrift hatte Praxiteles ausser anderen Gestalten des eleusinischen Sagenkreises auch den Eubuleus dargestellt — einen Heros von Eleusis, der im Gegensatz zu seinem weltbekannten Bruder, dem Triptolemos, nur mehr an Ort und Stelle bekannt und verehrt ward. Derselbe hatte gerade an der Stelle, wo Hades mit der geraubten Kora in Eleusis zur Unterwelt hinabfuhr, die Schweine seines Vaters gehütet und wurde so Mitwisser und Mitverräter des fürchterlichen Raubes. Über dem Erdschlunde, in dem damals einige Schweine des Eubuleus mit verschwanden, erhob sich später ein kleines Heiligtum des Pluton, wo auch Eubuleus Verehrung fand, indem an bestimmten Festtagen zur Erinnerung an diesen göttlichen Schweinehirten, Ferkelchen in jenen Erdspalt geworfen wurden. Ausser Weihinschriften an Eubuleus wurde dort auch der in Rede stehende Marmorkopf ausgegraben, der wie die Schnittfläche beweist, einer Statue eingefügt worden ist: der Originalkopf, von einem Römer entführt, wurde in Eleusis durch die uns erhaltene Kopie ersetzt, während er selbst nach Rom wanderte, dort sehr bewundert und vielfach bald genauer, bald freier wiederholt worden ist, wie die sog. Vergilköpfe in Mantua,



1) Vgl. dazu Schneider, Geburt der Athene, Taf. I, S. 31 ff.

2) Vgl. Kavvadias Katal. Centralmus. Nr. 90 (abg. Eph. arch. 1884, III 2) und Nr. 91 (abg. ebend. III 3; Brunn, Denkmäler griech.-röm. Skulpt. Nr. 19; oben Fig. Nr. 9).

3) Vgl. dazu Bull. rom. germ. 1888, S. 69, Anm. 1.

1) Vgl. — ausser Benndorf, Anzeiger der phil. histor. Klasse der Wiener Akad. 1887, Nr. 25 — das 13. Hallesche Winckelmannsprogramm (1888), wo Anm. 7 die übrige Litteratur verzeichnet ist.

auf dem Kapitol und anderswo mehr bezeugen. Er verdient aber auch diese Bewunderung in vollem Masse! Dem mächtigen Zauber und der grossen Schönheit dieses jugendlich-zarten Gesichts mit dem dichten beschattenden Haarrahmen, dem feuchten schwärmerisch-sinnlichen Blick und dem schwellenden liebreizenden Munde, wird sich nicht leicht ein Beschauer entziehen und das neugefundene Werk des Praxiteles bereitwillig dem olympischen Hermes, mit dem es viel Gemeinschaftliches teilt, als ebenbürtig und würdig zur Seite setzen. Vollendet ist auch hier die lebendige, feine Behandlung des Marmors, welche im Gegensatz zwischen dem nur mit dem Meissel bearbeiteten wolligen Haar und der glatten polirten Haut die höchsten Triumphe der Technik feiert und vom Kopisten auf das genaueste wiedergegeben ist. Dass wir aber trotz dieser seltenen Vollendung doch nur eine Kopie, nicht das Original des Praxiteles gefunden haben, beweist der krankhafte Fehler in der Muskulatur auf der rechten (vom Beschauer aus) Halsseite, auf welchen ein berühmter deutscher Pathologe aufmerksam gemacht hat: Praxiteles wird denselben schwerlich gemacht haben, sondern den Kopfnicker anatomisch richtig gebildet haben; anders aber der Kopist, der hier — geschlafen hat. (Schluss folgt.)

AUGUST CARL VON PETTENKOFEN.

VON *CARL VON LÜTZOW.*

MIT ILLUSTRATIONEN.

(Schluss.)



Skizze zum Gil Blas von Aug. von Pettenkofen.

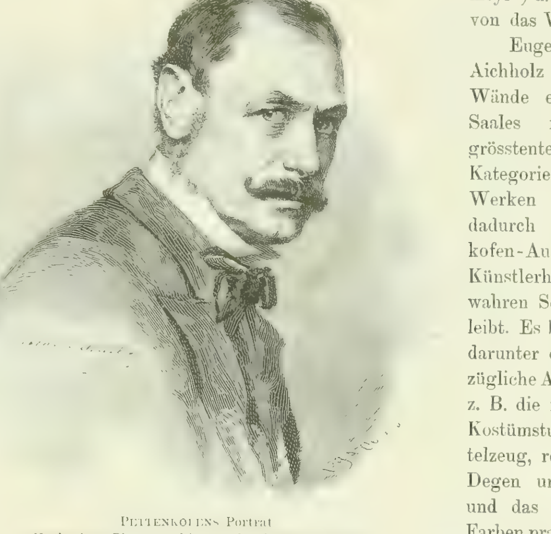
In den siebziger Jahren erweitert sich der Stoffkreis Pettenkofens oder, besser gesagt, sein Anschauungskreis. Das unstete Wanderleben, das nach der Auflösung des Ateliers in der Währingerstrasse begann, führte ihn zunächst nach Italien. Im Winter 1870—71 finden wir ihn das erste Mal in Venedig; auch die kalte Jahreszeit von 187—172 brachte er wieder in der Lagunenstadt zu, in Gemeinschaft mit seinem Freunde Leopold Carl Müller, der damals den Palazzo Rezzonico gemietet hatte. Passini, Jettel und andere Landsleute gingen dort aus und ein. Von Venedig aus wurde von Müller und Jettel eine Reise nach Unteritalien und Sizilien unternommen, an welcher Pettenkofen teilzunehmen gedachte. Doch verzögerte sich seine Abreise und er kam nur bis Neapel, während die andern schon in Sizilien weilten. Die Bilder, Zeichnungen und Briefe des Meisters aus jenen Jahren geben uns Aufschlüsse über seine zeitweiligen Reisestationen [1]). Venedig blieb mehrere Jahre hindurch sein Winterquartier; wiederholt weilte er in den malerischen Städten Südtirols. Dazwischen fällt ein neuer Aufenthalt in Paris [2]); auch in München und in den Niederlanden wurden längere Besuche gemacht; zur Herstellung der angegriffenen Gesundheit mussten Karlsbad, Ostende und andere Kurorte aufgesucht werden.

Es ist merkwürdig zu sehen, in welcher Weise dieses bewegte Leben, die Menge neuer Anschauungen und Erfahrungen das Wesen Pettenkofens berührt und auf seine Kunst eingewirkt haben. Wir finden ihn dadurch nicht sowohl äusserlich bereichert als

1) Man sehe die Daten in Dr. Frimmels Vorwort des Katalogs von Pettenkofens Nachlass. Wien, Miethke. 1889.

2) Die erste Reise dorthin fiel in das Jahr 1852, wie hier zur Ergänzung des früher Gesagten bemerkt werden mag.

vielmehr innerlich vertieft; er wird ein immer strengerer und schärferer Beobachter der Natur; sein Bestreben, die Erscheinungswelt in ihrer schlichten Wahrheit und Unmittelbarkeit zu erfassen, führt ihn zu immer feineren und schwierigeren malerischen Problemen; jede Lichtabstufung vom vollen, grellen Sonnenschein bis zum tiefsten Dunkel eines Innenraums wird auf das gewissenhafteste studirt und festgehalten; die Ateliermalerei gilt als verpönt, nur die Momentaufnahme befriedigt, auch die vollendeten Bilder tragen den Charakter von Naturstudien, in deren Durchbildung der höchstgebildete Geschmack für Wahl und Stimmung der Töne wahre Triumphe feiert. — Ein köstliches Beispiel dieser stofflich ganz unscheinbaren, aber malerisch aufs zarteste vollendeten Stimmungsmalerei haben die Leser in dem Blatte von Th. Alphons nach der Frau „Am Spinnrocken“ (1876, im Besitze der Frau Gräfin Marie Sizzo-Noris) vor sich; dasselbe ist von Assisi datirt und findet in mehreren ähnlichen kleinen Bildern und zahlreichen Studien seine Analogien; unter den Bildern seien noch genannt: das gewiss gleichzeitig mit dem eben genannten entstandene Bildchen „Küchen-Interieur aus Assisi“ (eine Anzahl von Geschirren an der Wand und auf dem einfachen Tisch), die „Idylle“ (eine Reihe von grossen Blumentöpfen in der Sonne, von Schmetterlingen umflattert, ebenfalls v. J. 1876, Eigentum des Herrn Fr. Xav. Mayer), das „Innere einer Schusterwerkstätte in Südtirol“ (1888, Eigentum des Obersten Heinr. v. Lachnit), die „Ungarischen Marktweiber“ (1886, in demselben Besitz) und mehrere andere der letzten Zeit angehörige Bildchen, in denen der Meister wieder auf sein früheres Lieblingsgebiet zurückkehrte.



PETTENKOFENS Porträt
(Nach einer Photographie aus den letzten Jahren.)

Aber am herrlichsten entfaltete sich Pettenkofens Kunst in den aus den letzten Jahren herrührenden italienischen, sehr häufig venezianischen, Naturstudien. Wer ihn in seiner vollen Eigentümlichkeit erfassen, seinen tiefen, stets allein auf die Sache gerichteten Ernst und die niemals, auch von keinem alten Meister, übertroffene Meisterschaft seiner Behandlung, die Feinheit der malerischen Empfindung und des Schönheitssinnes, über die er gebot, erkennen will, der muss die Kohlezeichnungen, Pastelle und Aquarelle aus dem Ende der achtziger Jahre seinem Studium unterziehen. Der eben zur Auktion gelangte Nachlass, aus dem wir durch die Freundlichkeit des Herrn Miethke einige Proben hier vorzuführen in der Lage sind, und die Sammlungen Eugen Miller, L. Lobmeyr [1]) u. a. bieten davon das Vollendetste.

Eugen Miller von Aichholz hatte die Wände eines ganzen Saales mit siebzig grösstenteils in diese Kategorie fallenden Werken gefüllt und dadurch der Pettenkofen-Ausstellung im Künstlerhause einen wahren Schatz einverleibt. Es befanden sich darunter einzelne vorzügliche Aquarelle, wie z. B. die merkwürdige Kostümstudie mit Sattelzeug, rotem Mantel, Degen und Federhut und das in markigen Farben prangende Blatt mit dem Blick auf die Dächer einer Häusergruppe, bezeichnet: a. p. Venezia 85. Aber der Hauptwert der Sammlung besteht in den Kohlezeichnungen, meistens aus dem Jahre 1886. Die Perle derselben ist das auf bläulichem Papier gezeichnete, mit Weiss gehöhte Blatt mit einer in Rückenansicht dargestellten Näherin, welche emsig bei der Arbeit in ihrem Stübchen sitzt: ein Motiv, das mehrfach in verwandten Wendungen auf andern Studienblättern wiederkehrt, und auch als Bild (im Besitze des Herrn Marx in Frankfurt a. M.) von Pettenkofen ausgeführt worden ist. Der ganze Zauber einer stillen, von ruhigem Licht erfüllten Räumlichkeit und eines in

1) Einige Blätter aus dieser Sammlung waren mit Genehmigung des kunstsinnigen Besitzers dem ersten Teile unseres Aufsatzes beigefügt.

schlichter Thätigkeit dahinfliessenden Menschendaseins liegt über diesen Darstellungen ausgebreitet, auf so klassische Weise, wie nur ein Rembrandt, ein Jan Vermeer oder Pieter de Hoogh Ähnliches erreicht haben. Andere, mit gleicher Meisterschaft behandelte Kreidezeichnungen führen uns in die Werkstatt eines Schmieds, eines Schusters oder eines Schlossers.

Kapuziner im Klosterhof — Getuschte Federzeichnung von Aug. von Pettenkofen.

Auch da ist es der Ausdruck der ganz in ihr Werk versenkten Thätigkeit, diese elementare Wiedergabe der einfachsten Existenzen, ohne jede Beimischung falscher Empfindung oder Tendenz, was den Blättern ihren unsagbaren Reiz verleiht. Merkwürdig, dass die beiden geistvollsten Kriegsillustratoren unserer Zeit, Menzel und Pettenkofen, zu solchen Darstellungen der *arbeitenden* Menschheit sich hingezogen fühlten. Und erst in diesen schlichten Bildern aus dem Leben des *vierten Standes* bewähren beide ihre ganze Kraft, freilich in charakteristisch verschiedener Weise. Menzel, der Dramatiker, setzt die Massen in Bewegung, sein „Eisenwalzwerk“ ist das typische Bild der Grossindustrie; Pettenkofen, der Lyriker, der Landsmann Fendi's und Eybls, kehrt bei dem kleinen Handwerker, bei der einsamen Arbeiterin ein; dem geräuschvollen, funkensprühenden, von dem Dampf und Gepoch der Maschinen erfüllten Raume des Berliner Meisters setzt der Wiener den stillen, friedlichen Raum der Schusterwerkstatt, das sonnige Dachstübchen der Näherin gegenüber; von seinen Bildern der Schmieden und Hammerwerke sind diejenigen die schönsten, die uns diese Oertlichkeiten *ohne* Arbeiter, in den Feierstunden zeigen, so dass nur die Hindeutung auf die Arbeit des Menschen, nicht diese selbst, den eigentümlichen Stilllebenreiz der Darstellung ausmacht.

Der äusseren Natur ruft Pettenkofen gern sein „Halt still“ zu, um alle Reize der Beleuchtung, alle feinen Beziehungen der Dinge in Ruhe studiren und wiedergeben zu können: da, in der engen Gasse, steht ein Ochsengespann mit einem Wagen voll grosser Fässer; der Knecht hält Mittagsruhe; träge Schwüle brütet über dem Ganzen; hier wieder blicken wir in den Hof eines kleinen Bauernhauses, in dem eine Treppe zum Söller emporführt; alles ist wie ausgestorben, nur die Seele des Künstlers lebt und atmet in der Stille der Natur. — Köstliche Blätter dieser Art enthielt der Nachlass. Sie sind bei der Auktion, wie vorauszusehen war, zu hohen Preisen in die Mappen der Liebhaber übergegangen. — Der Nachlass gewährte ferner den interessantesten Einblick in die Entstehungsgeschichte mancher Bilder Pettenkofens, z. B. des in Miethke's Katalog unter Nr. 1 abgebildeten „Strassenkampfs“, den wir durch eine Reihe von Studien in seiner ganzen Entwickelung verfolgen konnten. Was im Bilde schliesslich mit der Unmittelbarkeit einer Momentaufnahme wirkt, ist

in Wahrheit das Ergebnis vielfacher Erprobung, Neuanordnung und Beobachtung, die reife Frucht eines langen Denk- und Arbeitsprozesses.

In der Scene dieses „Strassenkampfs" klingt ein dramatisches Motiv an, das den Meister, wie wir gesehen, schon in den ersten fünfziger Jahren beschäftigt hatte und das auch zu dem berühmten „Duell im Walde" den Grundton bildet. In dieser dramatischen Sphäre nun bewegen sich auch vorzugsweise die vielgenannten Entwürfe Pettenkofens zu dem „Gil Blas" des Le Sage. Er hat sich über zwanzig Jahre mit diesem Gegenstande beschäftigt, der ihm in der Fülle pikanter, drastischer und humoristischer Motive die erwünschte Gelegenheit zu mannigfach bewegten Darstellungen bot und ihn auf diese Weise veranlasste, wieder an den Stil anzuknüpfen, den die Soldatenbilder vom Ende der vierziger Jahre zeigen. Aber welchen freien, weltmännischen Blick, welches Verständnis für das Abgelegenste und Fremdeste hat er seit jenen Tagen sich zu eigen gemacht! Das ganze Kostüm- und Waffenwesen des siebzehnten Jahrhunderts, die Ring- und Fechtbücher eines Paschen und Schöffer, eines Agrippa und Fabris wurden durchstudirt und ausgebeutet, um zum vollen Verständnis jeder Einzelheit in der Tracht, im Gebaren und Auftreten der Menschen jener Zeit zu gelangen. Etwa 150 im Nachlasse vorgefundene Zeichnungen, teils mit der Feder, teils mit dem Bleistift, in Sepia oder in anderer Technik ausgeführt, geben Zeugnis von dieser langjährigen Thätigkeit. Dazu kommen zahlreiche andere Studien einschlägiger Art, namentlich Kostümstudien nach Bildern von spanischen und niederländischen Meistern des 17. Jahrhunderts (nach Murillo, Velazquez, van Dyck, Frans Hals, Pieter Codde, Teniers u. a.), welche wohl meistenteils auch als Vorstudien zu der Gil-Blas-Illustration zu betrachten sind.



Skizze zum Gil Blas von AUG. VON PETTENKOFEN.

Gleichwohl ist es zu einem auch nur teilweisen Abschluss dieser grossen und reizvollen Aufgabe nie gekommen. Die im Nachlasse vorgefundenen Blätter zu dem berühmten Erzählungsbuche des Le Sage, welche bei der Auktion von Herrn Miethke erstanden wurden, können nur als erste Skizzen betrachtet werden, in denen das malerische Talent Pettenkofens aufs glänzendste hervortritt, die jedoch über die grosszügige Andeutung der Situation und der Bewegungsmotive der handelnden Personen nirgends hinausgelangt sind. Zu schärferer plastischer Modellirung der Charaktere und namentlich des Helden der Erzählung ist der Meister nicht vorgedrungen. Und wir dürfen darin, bei so langjähriger Beschäftigung mit dem Gegenstande, wohl einen Beweis für die auch sonst sich uns aufdrängende Wahrnehmung erblicken, dass es Pettenkofen an jener Kraft persönlicher Charakteristik fehlte, welche den Bildner grossen Stils, den Dramatiker vor allen, kennzeichnet. Auch in seinen übrigen Bildern und Studien tritt das persönliche Element gegen das Gattungsmässige und Allgemeine zurück; an dem einzelnen Menschen fesselte ihn nicht in erster Linie der Charakter, son-

den, die Erscheinung und irgend ein schlichtes Thun in malerischer Situation. Abgesehen von dieser Eigentümlichkeit oder, wenn man will, Schranke seiner Natur ist übrigens der skizzenhafte Charakter von Pettenkofens Gil-Blas-Illustrationen wohl auch aus dem Umstande zu erklären, dass der Meister mit den vorgerückteren Jahren sich überhaupt immer schwieriger zum letzten Abschluss irgend eines Werkes entschliessen konnte. Er hat die Natur studirt unter allen Bedingungen ihrer Erscheinung, er kannte sie in jeder Beleuchtung, er beherrschte alle ihre Formen. Aber am Ende des Lebens war sein Wissen über sein Können so weit hinausgewachsen, dass in seinem ohnehin grüblerischen und melancholischen Wesen eine Selbstkritik erwachte, die sich wie ein Bleigewicht an all sein Schaffen hing: „Wo fass' ich dich, unendliche Natur?“ — wie oft mag das Faustische Zweifelwort ihm auf die Lippen gedrungen sein!



Skizze zum Gil Blas von Aug. von Pettenkofen.

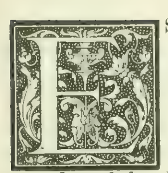
Auch in der äusseren Erscheinung Pettenkofens fand diese ernste Wandlung ihren Ausdruck. Wir haben nur wenig Porträts von ihm. Der Aquarellmaler Göbel soll ihn als Dragoner porträtirt haben. Ein kleines Aquarell (Nr. 33 der Ausstellung) zeigt ihn uns in Begleitung des Malers Brudermann in jungen Jahren, leicht gekleidet, mit dem Strohhut auf dem Kopf, elegant bewegt, fast stutzerhaft. — Aus dem Jahre 1862 stammt die in unserm Holzschnitt am Kopfe des Artikels reproduzirte Photographie, deren Mitteilung wir der Freundlichkeit des Herrn Prof. Leopold v. Schrötter in Wien verdanken. Eine Photographie aus den letzten Lebensjahren Pettenkofens liegt der wohlgelungenen Tuschzeichnung von Fräulein *Marie Müller* zu Grunde, welche in dem auf S. 125 befindlichen Holzschnitt nachgebildet ist. Es ist das ernste, scharf blikkende Gesicht, welches Lenbach in seinem in Miethke's Katalog reproducirten geistvollen Bildnis (bei Herrn Fr. Xav. Mayer in Wien) so charakteristisch wiedergegeben hat. Eine vornehme Natur spricht uns daraus an, ein Auge von durchdringender Gewalt, aber auch ein Zug von jener Schwermut, die das Erbteil aller derer bildet, welche unablässig nach der höchsten Palme ringen.





DIE AUSSTELLUNG ALTER GEMÄLDE AUS SÄCHSISCHEM PRIVATBESITZ IN LEIPZIG.

VON *A. BREDIUS.*



S WAR ein glücklicher Gedanke von einigen Kunstfreunden Leipzigs, eine Ausstellung alter Bilder aus sächsischen Privatsammlungen zu veranstalten. Giebt doch eine solche dem Laien, dem Kunstfreunde und den Jüngern der Kunstwissenschaft die willkommene Gelegenheit, Kunstwerke zu sehen und mit Musse zu sehen, welche sonst nur schwer und auf kurze Augenblicke zugänglich sind! In Sachsen sind immerhin noch eine beträchtliche Anzahl interessanter alter Gemälde vorhanden, wenn auch Leipzig nicht mehr der Stapelplatz Deutschlands für den Kunsthandel ist und viele der besten alten Sammlungen verkauft worden sind. Dagegen ist es mit Freude zu begrüssen, dass in neuester Zeit einige ansehnliche Kunstfreunde, von Kenntniss und Geschmack geleitet, mit grossem Eifer neue Sammlungen anlegen, die schon eine Reihe von Perlen aufzuweisen haben. Sehr zu bedauern ist es, dass eine der Hauptsammlungen Sachsens, die des Barons von Speck-Sternburg, in der Ausstellung vergeblich gesucht ward. Sie hätte gerade einen besonders reichhaltigen und wertvollen Beitrag zu derselben beisteuern können.

Aber trotzdem boten die 277 ausgestellten Gemälde des Schönen manches, des Belehrenden, des Aufklärenden noch viel mehreres. Besonders wertvolle Sachen sandten Graf Luckner auf Altfranken, die Herren Generalkonsul Thieme, Brockhaus, Felix, Stadtrat Dürr, Otto Gottschald in Leipzig, Herr Dr. Martin Schubart in Dresden. Bei der Besprechung der Bilder werde ich mir erlauben, die Namen der Besitzer kurz in Klammern beizufügen. Ich werde mich auch mit der Besprechung niederländischer Bilder begnügen müssen und erwähne nur, dass *Dürer* mit einem hochinteressanten Selbstbildnis aus dem Jahre 1493 vertreten war.

Ein nicht im Katalog erwähnter kleiner *van Eyck* (aus der Leipziger Gemäldegalerie) zeigte die überraschendsten Resultate der Fortschritte der Bilderrestauration. Früher nicht beachtet, ist dieses feine Porträt eines nicht gerade sympathischen, alten, betenden Mannes, nachdem Herr Aloys Hauser die vorsichtige Reinigung desselben vollzogen, jetzt eins der interessantesten Gemälde der Leipziger Galerie. Weil der Mann eine etwas unschöne schwarze Perücke trägt, hatte irgend ein früherer Bilderverbesserer ihm eine Mütze darüber gemalt!

Nehmen wir jetzt den Katalog zur Hand. Nr. 2 ist gleich ein sehr hübsches Bildchen, intakt erhalten, von dem seltenen Amsterdamer Maler *Arent Arentsz,* der sich später *Cabel* nannte, und zwischen 1610—1630 gleichzeitig mit *Avercamp* in Amsterdam thätig war. Diesem Meister sieht er oft sehr ähnlich; nur ist der letztere feiner und meistens sorgfältiger in der Zeichnung. Gerade dieses Bild ist aber mit grösster Liebe ausgeführt. Im Schilf sitzt ein Fischer mit seiner Frau, vor ihnen liegen Fische, eine Tabaksdose, ein Hufeisen etc. Ganz im Hintergrunde sieht man Wasser und ein Feld, worauf ein Bauer mit Pflügen beschäftigt ist. Es ist fast miniaturartig gemalt und mit dem Monogramm A A bezeichnet. (Graf Luckner.) Die Bilder des *Arent Arentsz* befinden sich im Museum zu Antwerpen (grosse Winterlandschaft), eine ähnliche, kleinere beim Verfasser, zwei leider scharf geputzte Bilder in der Amsterdamer Galerie, welche dem Lucknerschen sehr ähnlich sehen, eins in dem Museum Boymans zu Rotterdam u. s. w.

Avercamp war mit drei Bildern auf der Ausstellung vertreten. Das schönste, aus der von Friesenschen Sammlung, gehört Herrn O. Gottschald; es ist wie immer eine Winterlandschaft mit vielen Figuren. Ein feines, sehr kleines Bildchen von ihm (Nr. 4) gehört Herrn Generalkonsul Thieme, das dritte (Nr. 5), eine sehr frühe, noch etwas harte Arbeit, Herrn Rud. Brockhaus.

Backhuysen war mit besonders guten Werken vertreten. Sein schönstes Bild hing sogar unter

andern Namen: es war die Nr. 35, eine stille See mit Schiffen, dem *Jan van de Cappelle* zugeschrieben, aber durch Dr. Schlie mit Recht als früher, sehr schöner Backhuysen erkannt. (Thieme.) Eigentümlich ist auch die Nr. 9, eine Kanone mit kartenspielenden Soldaten, gut gezeichnete Figuren. (Dürr.)

Nr. 11 wurde wohl richtig dem *Aernout Smit* zuerteilt, ein *Backhuysen* ist es nicht. (Dr. Friederici.) Nr. 12, Inneres einer Kirche, ist sicher kein *van Bassen*, sondern ein charakteristischer *A. de Lorme*, von dem auch die Figuren darauf sind. Nr. 13 ist ein früher, feiner, kleiner *Jacob Bellevois*. (Gottschald.) Von diesem seltenen, oft recht verdienstvollen holländischen Marinemaler kennen wir nur wenige Bilder, und diese sind sehr zerstreut: ein sehr schönes in der Haager Galerie, eins bei Konsul Weber in Hamburg, andere in den Museen zu Braunschweig, Madrid und ein ganz verdorbenes im Rijks-Museum zu Amsterdam, ein sehr gutes Exemplar vom Jahre 1668 beim Vater des Verfassers auf Oud Bussem (Holland). Bellevois hat eine kurze Zeit, wohl um 1673 (?) in Hamburg geweilt, wird aber schon um 1650 in einem Leidener Bilderinventar erwähnt. Er hat etwas Duftiges, fein Empfundenes in seinen Lüften und im Wasser, aber die Segel seiner Schiffe sind oft etwas dunkel und schwer. Ein als *Ruisdael* gefälschtes Exemplar sah ich in einer Sammlung in Mühlheim am Rhein, ein anderes, mit der falschen Bezeichnung *de Vlieger*, im Pariser Kunsthandel.

Nr. 14, das Felsenthor, ist ein schöner *Berchem* (Dr. Schubart), fein und zart ist das kleinere Bildchen aus der Sierstorpffschen Sammlung (Thieme), recht gut der Reiter auf dem Schimmel (Gottschald), aber besonders lehrreich und interessant die Landschaft mit Jakob, der vom Engel begleitet, von Laban fortzieht. (Nr. 17, Dr. Friederici.) Übrigens ist dieses sehr frühe, noch etwas harte, in einem sehr braunen Tone gemalte Bild, aus den vierziger Jahren, echt bezeichnet, was der Katalog nicht mitteilt. Berchem erinnert hier noch sehr an einen Amsterdamer Meister *Cornelis de Bie*, im Rijks-Museum mit einem Bild vom Jahre 1647, bis jetzt Unikum, vertreten. Es ist nicht unmöglich, dass dieses Gemälde von *Berchem* vor seiner italienischen Reise gemalt wurde. Nr. 18 ist ein *Michiel Carré*. Nr. 20 ist ein sehr breiter *Gerrit Berckheide*, eine Landschaft mit Vieh. (Graf Luckner.) Geistreicher ist Nr. 22, der Hof einer Schenke, von seinem Bruder *Hiob*, aus dem Jahre 1665 (Luckner), während Nr. 21, der Farbenreiber, ein selten feines und sorgfältig ausgeführtes Bild dieses Meisters ist. (Thieme). Nr. 23, der Musikant, ist leider etwas verputzt. Nr. 25 ist ein kunsthistorisch bedeutendes Werk des *Jan van Bylert* aus dessen Frühzeit: eine sehr lebendige Darstellung des verlorenen Sohnes in lustiger Gesellschaft, farbig und frisch, gut gezeichnet, mit kleinen Figuren. (Thieme.) Derselbe Gegenstand vom Künstler ist jetzt im Handel in Amsterdam, nur noch etwas unanständiger. Diese kleinen Bilder des Bylert sind meistens viel geistreicher und besser als seine grossen, an Honthorst erinnernden Gemälde. Nr. 27 war vielleicht eher ein *van der Poel* als ein *de Bloot*. Nr. 30. Reizender *Brekelenkam*: der Fischkauf, farbig, unterhaltend. (Thieme.) Nr. 31. Eine gute Winterlandschaft unter Abendbeleuchtung vom seltenen *Raphael Camphuysen*, der sich hier dem *van der Neer* nähert, nur ist dieser viel feiner und tiefer in der Empfindung. (Thieme.) Nr. 36. Das Urteil des Midas, von *Pieter Codde*. Bode hat in seinen Studien dieses höchst bedeutende und köstliche Bild Codde's schon gewürdigt; die Köpfe der verschiedenen Nymphen und Satyrn, des Midas besonders sind von grösster Lebendigkeit und gehören zum geistreichsten, was Codde je geschaffen. (Thieme.) Das schöne Stilleben des seltenen Middelburger Malers *Laurens Croen* (Nr. 31) gehört zum Besten, was er gemacht. (Dürr.) Nr. 43. Deutlich *A. v. Croos* bezeichnet, hübsche Landschaft des *Anthonie van der Croos* aus dem Haag. Dieses Bild ist genau so gemalt, wie die Ansichten des Haag im Haagschen Gemeentemuseum, so dass ich stets mehr zur Überzeugung komme, dass diese schönen Bilder von *Anthonie* sind, trotzdem man die Bezeichnung darauf immer nur *I. v. Croos* liest. Ein *I. van Croos* ist im Haag selbst bis jetzt archivalisch nicht nachgewiesen, wogegen in Amsterdam ein *Jacob van Croos* vorkommt.

Albert Cuyp war nur durch *ein* echtes, sehr frühes Bild auf dieser Ausstellung vertreten. Es ist eine Flusslandschaft, in wenigen Farben (ein kühles Grau wiegt vor) gemalt, mit schönem, klarem Himmel, und wie auf allen frühen Bildern, mit schwachen Figürchen. (Thieme.) Nr. 46. Guter *Cornelis Decker*. (Gottschald.) Nr. 47 ist ein Porträt des *Jacob Delff*, nicht des *Willem Jacobsz Delff*, der nie gemalt hat und ein Jahr früher starb, als dieses Bild entstand. (Dr. Schubart.) Es ist ein schönes, nobles Porträt; *Jacob Delff* half in seiner Jugend dem *Mierevelt* (seinem späteren Schwiegervater) bei dem Malen und hat an vielen Mierevelts vielleicht das meiste gemalt. Aus Mierevelts Nachlass haben wir die Bestätigung dieser Thatsache erfahren. Nr. 59 ist ein *Simon van der Does*; das gute Bild ist *S. v. Does 1708* bezeichnet.

(Zöllner.) Jetzt kommt eine heikle Frage: Ist Nr. 61, die schöne Haushälterin, aus der Sammlung des Herzogs Peter von Kurland, wirklich von *Dou?* Die Bezeichnung kommt mir verdächtig, wenn auch schon alt vor — aber schon im Anfang des vorigen Jahrhunderts rief der geistreiche Justus van Effen aus: mancher meint, er hätte einen *Dou* (een douwtje, eine Vogelart) und es ist nur ein *Spreeuw* (eine Elster!) Von dem Dou-Nachahmer *Jacob van Spreeuwen* ist ein Bild auf der Ausstellung. Ein *Spreeuwen* ist es nun wohl nicht; aber meiner Überzeugung nach ist das schöne Gemälde eine hervorragende Arbeit des *Pieter van Slingelandt.* (Dr. Schubart.) Nr. 62. Guter Pferdemarkt von *Simon van Douw,* der auch in Rotterdam gelebt hat und ein Gemisch von holländischen und vlämischen Einflüssen verrät. (Gottschald.) *Droochsloot* hätte man nicht so leicht die echt bezeichnete und 1630 datirte Winterlandschaft des Generalkonsuls Thieme zugeschrieben, weil sie feiner, liebevoller gemalt ist, die Figuren sorgfältiger gezeichnet sind, als wir das von ihm gewohnt sind. Nr. 64 und 65 sind alte Kopien nach *Pieter de Bloot.* Der kleine *Dubbels* (Nr. 66), Strandansicht, ist ein gutes Exemplar dieses in Kopenhagen so herrlich vertretenen Meisters. (Thieme.) Nr. 67. Guter, etwas schwarzer *Dubois.* (Thieme.) Wäre Nr. 68 nicht deutlich *J. le Ducq f. 1665* bezeichnet, fast alle Kenner hätten diese Herde in gebirgiger Landschaft dem *Karel Du Jardin* zugeschrieben, dem die Arbeit auf das Haar ähnlich sieht. *Le Ducq* arbeitete gleichzeitig mit *Dujardin* im Haag; deshalb wird die Sache wieder begreiflicher. Dass es so wenige Werke von ihm giebt, hat zwei Gründe; er gab das Malen früh auf, wurde Offizier und starb 47 Jahre alt. Und die wenigen Bilder von ihm sind wohl alle in Dujardins gefälscht. Der eine, unbezeichnete Dujardin der Haager Gemäldegalerie ist zweifellos ein Le Ducq. Dieses Bild trug vor der Reinigung auch eine falsche Bezeichnung: *K. Du Jardin.* (Dr. Lampe.) Nr. 72 ist *W. C. Duyster* bezeichnet und eine nette Arbeit dieses kaum 35 Jahre alt verstorbenen Codde-Schülers. Es stellt maskirte Leute bei Fackelbeleuchtung dar. (Dr. Schubart.) *Jan van Goyen* war mit einer frühen Arbeit (1628) anwesend (Thieme), einem etwas späteren, an *Molyn* erinnernden Bilde (1633; Flinsch); auch Nr. 89 könnte ein echter *van Goyen* sein. Eine sehr breit gemalte Flachlandschaft gehört der späteren Zeit an (1651; von Aretin), und ein Werk vom Jahre 1646 ist ebenfalls ein gutes Exemplar. Überhaupt aber einer der herrlichsten, künstlerisch am höchsten stehenden *van Goyens* ist Nr. 86, gewiss auch aus der spätesten Zeit — zwischen 1650—1656 — eine leicht bewegte See mit ferner Küste. Das Bild ist wenig farbig, in kühlem, graulichem Tone fein ausgeführt. Entzückend ist hier die Stimmung von Luft und Wasser, die schöne Komposition. Ein *Ruisdael* könnte fast der Urheber sein, wäre das Bild nicht schön bezeichnet *v. G.* (Thieme.)

Flott gemacht ist der kleine Fischerknabe des *Frans Hals.* (Nr. 96. Thieme.) Nr. 97 hat aber, glaube ich, mit der Familie *Hals* nichts zu schaffen. Das Ganze ist etwas roh, aber der Mann rechts ist doch tüchtig gemalt. Der Maler, der uns wohl immer unbekannt bleiben wird, könnte ein Amsterdamer aus der Umgebung des *Codde, Duyster, Pieter Potter* etc. sein. (Thieme.) Ein hübsches, kräftig und breit gemaltes Bild (Nr. 98) trägt die undeutbare Signatur *J. v. H.? 1646:* eine Mutter, die mit ihrem Kind in der Küche an der Arbeit ist. Es ist vielleicht ein Rotterdamer Meister, der dem *Cornelis Saftleven* nahe steht in Farbengebung und Malweise. An ein Mitglied der Familie *Hals* möchte ich nicht denken. (Thieme.) Von *Claes Heck,* einem schon bei van Mander erwähnten Landschafter, befand sich hier ein 1630 datirtes, vollbezeichnetes, leider etwas stark geputztes Bild mit hübschen Kinderporträts. Sind die Porträts auch von Heck? Dieses möchte ich bezweifeln, trotzdem sie das Beste am Bilde sind. Bezeichnete, recht langweilige Landschaften des Heck sind im Museum zu Alkmaar, zwei späte Ansichten des Schlosses Brederode im Amsterdamer Museum. Im Handel sah ich grosse, phantastische Landschaften mit schlechten biblischen Staffagen von dem Meister. (Twietmeyer.) Ein schöner *J. D. de Heem* 1653 ist unter Nr. 101 ausgestellt. (Dürr.) Auch der grosse Blumenstrauss ist ein importanter *de Heem.* (Thieme.) Dagegen halte ich jetzt doch das unter Nr. 103 katalogisirte Fruchtstück für keinen de Heem mehr. Die Bezeichnung ist, obwohl sie so schön echt aussieht, später darauf gesetzt. Das Datum 1624 aber scheint echt zu sein. Die frühesten Bilder des de Heem, die ich kenne, alle von 1628 und 1629, sind braun in braun gemalte Bilder: meist Vanitas, recht klein und fein gemalt, und tragen *sämtlich* in ganz feinen Buchstaben die Bezeichnung *Johannes de Heem fecit.* Eins der besten bei Paul Mantz in Paris, ein anderes im Suermondt-Museum zu Aachen. Dieses Bild sieht *B. van der Ast* oder *Ambr. Bosschaert* ähnlich. (Schubart.)

Sehr schön und kräftig ist der *Cornelis de Heem* des Generalkonsuls Thieme (Nr. 104). Der schön[e]

Hobbema aus der Hohenzollernschen Sammlung, eins der Hauptbilder des Meisters, ist zu sehr bekannt, um dessen Bedeutung hier aufs neue hervorzuheben. Jetzt ist er eine Zierde der Galerie Schubart in Dresden. Nr. 113, das Tischgebet, ist ein höchst interessantes Werk eines äusserst tüchtigen Künstlers: ein Mann mit gefalteten Händen sitzt vor seinem Mittagsbrot. Von diesem selben Meister, der an seiner eigentümlichen Farbe — ein vorwiegend grauer Ton, dabei ein kräftiges Braun und ein tiefes Blau — erkennbar ist, besitzt Herr P. Mantz in Paris ein ebenso kleines Bild, ein junger Bildhauer bei der Arbeit. Jenes Bild ist unbezeichnet, aber auf dem alten Rahmen steht: *Roestraten*. Dieser war Schwiegersohn des *Franz Hals;* man kennt nur zwei Stillleben von ihm, davon eins in Hampton-Court, das freilich anders in der Malerei ist, aber denselben Ton, eine ähnliche Farbenzusammenstellung verrät. (Generalkonsul Thieme.) Nr. 115 ist wohl von *Knibbergen* gemalt, von dem ganz gewiss (und zwar nach der italienischen Reise) Nr. 116 ist. Das Bild ist ganz anders gemalt als die farbigeren, pastoseren, altertümlicheren Landschaften des *Gillis d'Hondecoeter*. Ein bezeichnetes Bild des letzteren in Amsterdam würde dieses schon beweisen. Dagegen besitzt der obenerwähnte Herr Mantz in Paris einen bezeichneten *Knibbergen,* der als Pendant zu diesem Gemälde dienen könnte. Es hat den etwas flauen, matt bräunlichen Gesamtton der *Knibbergens.* (Thieme.) Die vornehme Lautenspielerin (Nr. 118) ist immerhin ein echtes Bild *Pieter de Hooghs*, aber aus der späteren Zeit, die uns nun einmal nicht das künstlerische Interesse seiner früheren Arbeiten einflössen kann. (Dr. Schubart.) Nr. 119 würde von jedem Kenner für einen *P. de Hoogh* erklärt werden, ja, trotz der Bezeichnung ist dieses auch geschehen. Aber was macht man mit der zweifellos alten Bezeichnung: *Janssens f.* über der Thür links? Wer ist dieser unbekannte *Janssens?* Doch nicht der *vlämische* Künstler dieses Namens? Einstweilen bleibt dieses noch eine zu knackende kunsthistorische Nuss.

(Schluss folgt.)

JOANNES JANSSENS.

MIT ABBILDUNGEN.

UF allen Gebieten der Kunst ist es eine allbekannte Erscheinung, dass im Laufe der Zeit Schüler- und Nachahmerwerke auf Namen des Schulhauptes umgetauft wurden und es einer Periode der sorgfältigsten Kritik, wie wir sie jetzt erleben, vorbehalten blieb, die Werke der Meister von denen ihrer Nachfolger zu sondern. Bei wenig Meistern der Holländischen Malerschule ist dies wohl in höherem Grade der Fall gewesen, als bei den dreien ihrer Richtung nach nahe verwandten Meistern *Nicolaes Maes* (in seiner Frühzeit), *Jan Vermeer* und *Pieter de Hoogh.* Erst die allerneueste Forschung hat eine Anzahl bisher völlig unbekannter Künstler ans Licht gebracht und vermittelst eines oder mehrerer bezeichneter Werke ihnen andere, mit keinen oder falschen Bezeichnungen versehene Bilder zugeschrieben. So kam im Jahre 1872 gelegentlich einer Amsterdamer Kunstauktion *Esaias Boursse* ans Tageslicht; so schrieb nach Analogie mehrerer in Zwolle und im holländischen Kunsthandel befindlichen Bilder Bredius im Jahre 1882 das bisher Jan Vermeer genannte „Landhaus" der Berliner Galerie dessen Nachahmer *Dirk van der Laen* zu; so weist derselbe Gelehrte eine Anzahl Delfter Strassenansichten, welche bis jetzt ebenfalls Vermeer hiessen, seinem Zeitgenossen *J. Vriel* zu[1]); so wartet endlich ein bis jetzt abwechselnd Nicolaes Maes und Jan Vermeer genanntes Bild im Mauritshuis (Bad der Diana, Kat. Nr. 71c) auf eine endgültige Benennung.

Ganz ähnlich ist es dem Künstler gegangen, dessen Name über diesem Aufsatz steht. Das einzige, was man von ihm wusste, war eine sofort anzuführende Notiz bei Kramm. Jetzt hat aber die jüngste Leipziger Leihausstellung unter dem Namen Pieter de Hooghs ein bezeichnetes Bild von Janssens der Forschung zugänglich gemacht, und ich glaube ihm noch mindestens zwei bis jetzt unter dem Namen

1) So namentlich das bezeichnete Bild aus dem Bürger-Thoréschen Nachlass bei Mad. Lacroix in Paris, sowie die Strassenansichten der Oldenburger Galerie und der Hamburger Kunsthalle (Wesselhoeft). Über diesen Meister vergleiche man schon *Bürger* in der Gaz. d. B. A. XXI. S. 169.

Pieter de Hooghs gehende, weitbekannte Bilder zuschreiben zu können, von denen das eine sich in der Münchener Pinakothek, das andere sich im Städelschen Institut befindet.

Zunächst stelle ich die feststehenden Thatsachen zusammen.

I. Kramm (III, 793) erwähnt folgendes Bild eines J. Jansens aus einem alten Auktionskatalog (Amsterdam, 16 Juni 1800):

„Nr. 65. In dem Inneren eines Zimmers sitzt eine betagte Frau, welche liest; vor ihr kommt eine Magd mit einem Präsentirteller mit Apfelsinen. Das Sonnenlicht, welches durch das Fenster auf die Mauer fällt, bringt eine sehr gute Wirkung hervor und ist malerisch behandelt. h. 16 Zoll, b. 21 Zoll, von J. Jansens, Schüler des P. de Hoogh.“ [2])

II. In den Amsterdamer Archiven fand Bredius laut einer mir jüngst zugegangenen brieflichen Mitteilung

im Jahre 1643 einen „Jan Jansz, conterfeiter,“
„ „ 1646 einen „Jan Janssen, schilder“, und
„22. Febr. 1667 Joannes Janssens, schilder, wonende in de Huidestraat“

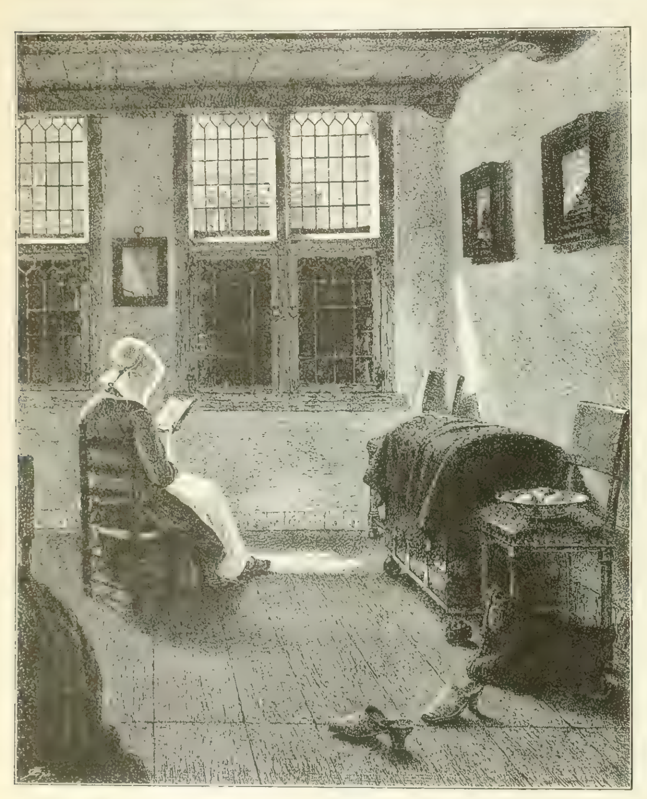
erwähnt. Letztgenannter darf schon seiner Lebenszeit wegen als unser Maler betrachtet werden. Ob



Interieur von JANSSENS im Besitze des Herrn Dr. E BROCKHAUS in Leipzig

2) Der holländische Wortlaut ist folgender:
In een binnenvertrek zit een bedaagde vrouw te lezen; voor haar komt een dienstmaagd met een schenkbord met Chinaasappels. Het zonlicht, dat door 't raam op den muur valt, doet een zeer goed effekt en is schilderachtig behandeld. Door J. Jansens, discipel van P. de Hoogh. — Kramm fügt hinzu, dass er nicht zu entscheiden vermöge, worauf diese letzte Mitteilung beruht. Er beruft sich deshalb auf die Autorität des Katalogsverfassers, Roeloff Meurs Pruyssenaar. Ebenso wenig spricht er ein Urteil darüber aus, ob unser Künstler mit dem Maler mehrerer im Katalog Terwestens erwähnter Landschaften und Stadtansichten identisch sei.

die beiden ersteren unter sich und mit ihm identisch oder auch nur verwandt sind, muss bei der Allgemeinheit des Namens eine offene Frage bleiben. Auch den Johannes Jansz, Maler aus Hamburg, der (Oud Holland III 156) am 12. April 1663 als Witwer sich in Amsterdam zum Aufgebot anmeldet, möchten wir ohne nähere Beweise nicht für identisch mit unserm Maler erklären. Eher könnte man bei einer



Innenbild mit lesender Frau — Pinakothek in München.

Anekdote aus dem Leben des Em. de Wit, welche Houbraken (I, 286, Ausgabe von Wurzbach, S. 125) mitteilt, an ihn denken.

III. In der Leipziger Ausstellung befand sich unter Nr. 119 des Katalogs ein Bild „Inneres eines bürgerlichen Zimmers", welches dem Pieter de Hoogh zugeschrieben wurde. Dies Bild trägt aber links, am oberen Thürpfosten die deutliche Bezeichnung:

Janssens. E [3]

und galt als solcher auch in der Sammlung des Besitzers, des Herrn Dr. Eduard Brockhaus, bis es wegen der grossen Anklänge an den Stil des Pieter de Hoogh diesem Meister zugeschrieben wurde.

Die beigegebene Abbildung überhebt mich der Mühe einer Beschreibung, nur will ich hier einzelnes über die angewandten Farben bemerken. Die Tischdecke, Fenstervorhänge und Stuhlüberzüge zeigen ein auffallendes Rot, aber nicht etwa ein so bezeichnendes Ziegel- oder Zinnoberrot, wie wir es von authentischen Bildern des Pieter de Hoogh kennen, sondern eher ein Lackrot. Eine ähnliche Nüance zeigt auch das links sichtbare Ziegelmauerwerk. Endlich ist der Ueberwurf der Koffertruhe dunkel, schmutzig-grün. Das Bild hat am meisten Verwandtschaft mit den de Hooghs aus dem Anfang seiner zweiten Malweise (ca. 1665). Wollten wir also aus dieser Übereinstimmung die ungefähre Schülerzeit des Janssens zu bestimmen suchen, so wäre sie um diese Zeit anzusetzen. Hierzu würde stimmen, dass beide Meister um diese Zeit in Amsterdam nachweisbar sind.

Neben diesem einen bezeichneten Bild glaube ich nun zunächst in den de Hoogh zugeschriebenen Bildern in Frankfurt und München unbedingt dieselbe Hand zu erkennen. Abgesehen vom Gegenständlichen, wovon ich eine grosse Anzahl von Einzelheiten sofort übersichtlich zusammenstellen werde, möchte ich ganz besonders auf die Behandlung des Lichteffektes hinweisen: das Licht fällt in allen drei Bildern in schräger Richtung von links ein und beleuchtet ausser einem Teil des Fussbodens ganz besonders grell die rechte Zimmerwand. Hierbei zeigt sich folgendes: Der Stuhl in der Ecke steht zum Teil im Schatten, zum Teil im vollsten Licht. Während er nun einerseits auf die Mauer einen starken Schlagschatten wirft, verursacht andererseits die Re-

3) Dieser letzte Buchstabe hat unzweifelhaft die Form eines E, erklärt sich aber doch wohl als ein F, dessen unterer Strich um ein Bedeutendes zu lang geraten ist.

flexbeleuchtung dieser Wand einen Schatten des Stuhles auf der an sich nicht oder nur wenig beleuchteten Hinterwand der Stube. Ähnlich verursacht auf dem Leipziger und dem Frankfurter Bilde die grell beleuchtete Stelle des Fussbodens einen Schatten des Tisches an der Hinterwand, ja ich glaube sogar beim Stuhl im Hinterzimmer des letzteren Bildes noch einmal diese Erscheinung zu beobachten[4]. Schliesslich ist auch der Reflex dieses durch die obere Fensterhälfte einfallenden Lichtes auf dem geschlossenen Unterteil der Fenster in ganz übereinstimmender Weise auf den drei Bildern wiedergegeben.

Besteht in dieser virtuosen, mehr künstlichen als künstlerischen Behandlung des Lichteffektes die hauptsächlichste Übereinstimmung der Bilder und der charakteristische Unterschied von den beglaubigten Bildern Pieter de Hooghs, so werden noch mannigfache, an und für sich unbedeutende Einzelheiten, wenn wir sie als Ganzes nehmen, bei der Beurteilung der Zusammengehörigkeit der drei Bilder ein nicht unbeträchtliches Gewicht erlangen. Ich ordne sie daher in folgender Weise und bezeichne dabei mit *K* das bei Kramm erwähnte, mit *B* das Brockhaussche, mit *F* das Frankfurter und mit *M* das Münchener Bild.

K	*B*	*F*	*M*
wie B	Inneres eines Zimmers; an der Wand Sonnenlicht, welches einen malerischen Effekt hervorbringt	wie B	wie B
—	Das Licht fällt von links	„ B	„ B
Hauptfigur eine lesende Frau	—	„ K	„ K
[5]	—	Sämtl. Figuren vom Rücken gesehen	„ F
—	Zwei Fenster, unten geschlossen, oben hereinfallendes Sonnenlicht	wie B	wie B
—	Eine Reihe Delfter Ziegel unten an der Wand herumlaufend	„ B	„ B
—	Die Stühle mit rotem Leder überzogen und mit gelben Knöpfen versehen		B
—	Der Spiegel befindet sich zwischen den beiden Fenstern	wie B	B
—	Die Form der oberen Scheibenreihe, sowohl des erleuchteten als des dunkeln Fensterteils	„ B	B
—	Die Form des Fensterkreuzes	—	„ B
—	Der Koffer mit grünem Überwurf zwischen den zwei Stühlen rechts	—	„ B
–	Die steife Behandlung der Tischdecke und ihres Faltenwurfes	wie B (zweimal)	—
wie B	Die Anwesenheit einer Schale mit Apfelsinen.	—	wie B

Bei einer so grossen Anzahl übereinstimmender Punkte, wie ich im vorhergehenden sowohl in der Hauptsache als auch im Nebensächlichen auf den vier Bildern angezeigt zu haben glaube, wird es schwer fallen, an der Identität der Urheber zu zweifeln. Wir sehen somit einen bisher unbekannten Meister in die holländische Malerschule eintreten, der, wenn er auch in vielen Beziehungen den Stempel der Nachahmung und der damit verbundenen Effekthascherei an der Stirne trägt, dennoch in Bezug auf die Zeit, worin er lebte, ein tüchtiger Meister genannt zu werden verdient.

Wenn ich hier in gedrängter Form meine Ansicht über die besprochenen Bilder dem Urteile der Kunstforscher möglichst schnell unterbreiten wollte, so behalte ich mir vor, — die Zustimmung der Kenner der holländischen Schule vorausgesetzt — die Konsequenzen des hier Gegebenen weiter zu verfolgen und eventuell das Werk des J. Janssens zu bereichern.

Leipzig, November 1889.

CORN. HOFSTEDE DE GROOT.

4) Eine genaue Betrachtung dieses Gemäldes ergiebt noch weitere Einzelheiten des gerade hier ganz besonders ausgeprägten Spiels des Lichtes. Für die Abbildung verweise ich auf die vortreffliche Braunsche Photographie sowie auf die Radirung Eissenhardts in dem 17. Jahrgange (1882) dieser Zeitschrift. Auch der dort beigegebene Text liefert eine gute Charakteristik, zwar nicht de Hooghs, aber Janssens'.

5) Die Beschreibung bei Kramm kann, allerdings nicht in absolut überzeugender Weise, auf eine ähnliche Scheu vor der Wiedergabe des menschlichen Antlitzes gedeutet werden: die alte Frau liest, ist also vielleicht in ähnlicher Haltung zu denken wie auf F und M; die Magd im Vordergrund kommt zu ihr und bietet ihr Apfelsinen an, ward also wohl ebenfalls mehr oder weniger vom Rücken gesehen.

6) Der Liebenswürdigkeit des Herrn Konservators A. Bayersdorfer in München verdanke ich die Mitteilung, dass auf *M* die Farbe des Stuhlüberzugs braunrot, die der Kofferdecke braungrün ist, sowie dass B, trotz der geringeren koloristischen Wirkung, durchaus dieselbe Mache zeigt wie M.

Die Findung Mosis. — Gemälde von TIEPOLO

DIE SCHOTTISCHE NATIONALGALERIE IN EDINBURG.

MIT ABBILDUNGEN.



NTER den britischen Galerien ist die schottische in Edinburg wenig bekannt; sie verdient aber um einer Reihe trefflicher Bilder willen eine nähere Beleuchtung. Ihre Anfänge datiren etwa vom Beginne dieses Jahrhunderts. Damals gab es in Schottland eine Gesellschaft, welche den Namen Board of Trustees for Manufactures führte und zunächst nur die Förderung der Industrie im Auge hatte. Nach und nach aber wechselte das Ziel dieser verständig und klug geleiteten Gesellschaft, und diese wandte sich mehr der Wissenschaft und der Kunst zu. Sie eröffnete eine Kunstschule, welche für Schottland eine ähnliche Bedeutung erlangte, wie die Schulen der Königl. Akademie. Die im Jahre 1824 erfolgte Gründung der englischen Nationalgalerie weckte in Schottland den Gedanken einer ähnlichen Gründung und der Board of Trustees schien dazu berufen, diese Anregung zu verfolgen, zumal im Lauf der Jahre seine Mittel nicht unerheblich gewachsen waren. Aber erst im Jahre 1847 reifte der Plan [illegible] und die genannte Gesellschaft vereinigte sich mit dem Schatzamt zur Erbauung eines Museums, welches 1858 in Edinburg als schottische Nationalgalerie eingeweiht wurde.

Für das neue Gebäude waren auch schon eine Reihe Bilder vorhanden. Eine zweite Gesellschaft, die unter dem Titel Royal Institution sich der Pflege der Kunst und Wissenschaft widmete, hatte seit Beginn des Jahrhunderts eine Bildersammlung zusammengebracht, welche nun mit Unterstützung der Finanzkammer dem neuen Hause zugeführt wurde. Sie bildete den Kern der jetzigen Galerie, die bald durch Vermächtnisse und ausserordentliche Zuwendungen zu ihrer heutigen Grösse anwuchs.

Regelmässige Staatszuschüsse blieben der schottischen Nationalgalerie freilich versagt; das Parlament war in diesem Punkte von einer unbilligen Sparsamkeit, unbillig, weil es der englischen und irischen Nationalgalerie Geld für Ankäufe zur Verfügung stellte, die schottische aber sich selbst überliess. Trotz dieser Schwierigkeiten besitzt aber diese Sammlung manchen begehrenswerten Schatz, der den Besuch der Galerie lohnend macht.

Die italienische Malerei ist in fast zu starkem

Maasse durch Werke der neapolitanischen, spätrömischen und bolognesischen Schule vertreten, welche noch von den Leitern der oben erwähnten Royal Institution in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts erworben wurden, als Guido Reni dem Raffael noch gleichgeschätzt wurde. Von Guido Reni selbst ist kein Bild von besonderem Reize vorhanden; bemerkenswert ist allenfalls eine Venus mit den Grazien, während ein auf seinen Namen getauftes Ecce homo nicht echt ist. Von Reni's Rivalen Domenichino besitzt die Sammlung zwei vorzügliche Stücke, ein Martyrium des hl. Andreas und eine Landschaft.



Landschaft. — Gemälde von HOBBEMA

Ferner begegnen wir einem interessanten Bilde des Mailänders Bernazzano, in dessen Landschaften Cesare da Sesto die Staffage gemalt hat. Die Bilder des genannten Meisters sind selten; in Mailand (Sammlung Scotti Galanti) befindet sich eine Taufe Christi von C. da Sesto, zu welcher Bernazzano die schöne Landschaft gemalt hat. Im Vordergrunde zeigen sich einige fressende Vögel, von denen Lanzi erzählt, sie seien von den Vögeln für natürliche gehalten worden, als man das Bild im Freien aufstellte, so dass sie herzugeflogen seien, um an der Mahlzeit teilzunehmen.

Die venezianische Schule wird durch eine Kopie nach Giovanni Bellini's Bachanal in Alnwick von der Hand L. Poussins, durch einige dem Tizian zugeschriebene Werke, zwei angebliche Giorgione's, einen Pordenone, einen Jacopo Bassano, P. Veronese und Tiepolo repräsentirt. *Tizians* Landschaft (324) ist von beglaubigter Herkunft und stammt aus des Meisters Atelier, rührt indessen wohl von einem Schüler her, wahrscheinlich von einem Vlamänder. Die unter Tizians Namen aufgeführte Ariadne ist eine Kopie von *N. Poussin.* Die an beiden Seiten ergänzten Streifen, welche vermutlich abgeschnitten worden sind, hat *R. Etty* ergänzt, der das Bild eine Zeitlang besass. Das Ganze ist mit altem Firnis bedeckt, der seine Durchsichtigkeit bewahrt hat und dem Werke eine Farbenglut giebt, die man bei Poussin selten findet. Die Behandlung dagegen ist ganz Poussins Eigentum, die der von Tizian nirgends ähnlich ist. Der Mangel an Impasto, die harte Kontur, die Art des Faltenwurfs, das Frostige der kalten Töne ebenso wie das lebhafte Feuer der warmen weisen auf Poussin hin und widerstreiten dem Gedanken, dass Tizian die Leinwand berührt haben könne. Nahe bei der Ariadne hängt ein verputztes Bild, den Kopf eines Bogenschützen darstellend, das dem Giorgione zugeschrieben wird, aber möglicherweise

Palma Vecchio angehört. Die beiden andern sogenannten Giorgione's haben mit diesem Meister nichts zu schaffen, sondern sind untergeordnete Erzeugnisse der venezianischen Schule. Von dem Pordenone gilt dasselbe. Dagegen ist ein bald für Tizian, bald für Palma, Pordenone und einen der Bonifazios gehaltenes Bild aus der Sammlung Balbi zweifellos ein *Jacopo Bassano*, dessen Bilder oft unter anderen, berühmteren Namen gehen. Zwei Porträts von demselben Bassano (No. 321 und 327)



Ländliches Fest — Gemälde von WATTEAU.

sind richtig benannt. Die übrigen Venezianer, welche erwähnt zu werden verdienen, sind *P. Veronese* und *Tiepolo.* Von jenem befindet sich ein bedeutendes Bild „Mars und Venus" in der Sammlung. Es ist ein Dekorationsstück, das den Meister der Komposition nicht so sehr erkennen lässt; aber in der Tiefe des Tons und der Schönheit der Figuren und der Lauterkeit ihrer Erscheinung zeichnet sich das Bild vor manchem berühmten Stück des Meisters aus. Der Tiepolo, dessen Abbildung beigegeben ist, hat eine grosse Ausdehnung, von nahezu zwölf Fuss Länge und mehr als sechs Fuss Höhe. Das Kolorit ist hier kühler als manches der Werke Tiepolo's, aber die Grösse der malerischen Konzeption und die Kühnheit und Leichtigkeit der Behandlung begründen aufs neue den wiedererwachten Ruhm des Künstlers als des letzten der grossen Venezianer. Die übertriebene Höhe der Hauptfiguren giebt der Vermutung Raum, dass das Werk für einen sehr erhöhten Standort gemalt war.

Von den übrigen italienischen Schulen ist wenig Bemerkenswertes vorhanden; wir nennen zwei Garofalo's, die nicht gerade bedeutend sind, eine alte Kopie eines Lorenzo di Credi, eine Gruppe aus der Konstantinsschlacht, die aber nicht von Raffael selbst gemalt, sondern eine Copie, wahrscheinlich von Salvator Rosa, ist.

Nach den Italienern kommen die holländischen und vlämischen Meister in Betracht. Die Holländer sind nicht zahlreich, aber weisen einige gute und einige seltene Stücke auf. Eine bedeutende Landschaft von *Jan Both* (Nr. 528) ein *Nicolaus Berchem* (Landschaft mit Vieh am Wasser), welcher leider etwas gedunkelt hat, ein guter *Karel du Jardin* „Halt vor einem italienischen Weinhause" (Nr. 505), eine Waldscene von *Adam Pinacker* sind von den niederländischen Meistern zu nennen, welche italienischen Einflüssen unterlagen. Von den grossen Meistern, die ihre ganze Kunst der heimischen Umgebung verdanken, haben Hobbema und W. v. d. Velde ihren Weg in das Edinburger Museum gefunden. Von den beiden *Hobbema's* ist der kleinere echt und unversehrt, der andere grössere, dessen Abbildung wir beigeben, nicht ganz zweifelsfrei. Die hochgewachsenen Bäume der linken Seite sind nicht in des Meisters Art, dessen Hand jedoch an anderen Stellen des Bildes erkennbar ist. Die Namenszeichnung M. HOBBIMA F. 1653 (?) sieht den echten sehr ähnlich, ist aber eine Fälschung. Erwähnenswert ist noch ein Bild des seltenen *H. Ten Oever,* das hier lange Zeit für Cuyp galt. Der Künstler malte sonst nur Porträts; das gegenwärtige Stück ist gewissermassen auch ein Porträt, denn es scheint die genaue Ansicht einer holländischen Stadt zu sein. Im Vordergrund baden sechs wunderliche Gestalten, die man ebensogut für Männer wie für Weiber halten kann. Der Name *Jacob Ruysdaels* kommt zweimal vor, beidemale echt; eine schöne poesievolle Skizze von *Rembrandt*, ein guter *Backhuizen*, ein beschädigter und ausgebesserter *Jan Steen* zwei schöne Bildnisse von *F. Hals* aus dem Jahr 1640 bilden die Hauptstücke der Sammlung, soweit sie aus Holland stammt.

Von den vlämischen Meistern ist eigentlich nur *Van Dyck* zu nennen, dessen grosses, acht Fuss im Geviert umfassendes Bild der Familie Lomellini eines der Glanzstücke der Sammlung bildet. Es wurde von der oben erwähnten Royal Institution erworben und stellt den Marchese Lomellini mit Frau und zwei Kindern dar. Wie viele von Van Dycks genuesischen Malereien, ist es in den Schatten schwarz geworden, doch besteht es neben Lord Cowpers „Kinder der Familie Balbi" und anderen Meisterwerken aus den Jahren 1623—26. Ausser diesem Werke weist die Galerie noch zwei Bilder Van Dycks auf, das Bildnis eines gerüsteten Mannes (in Genua aus der Sammlung Gentili erworben) und ein Martyrium des h. Sebastian. Mit *Snyders*, *Fyt* und *Jordaens* erschöpfen wir die Namen der noch bemerkenswerten Vlamänder, von denen sich hier Werke eingefunden haben.

In der kleinen französischen Abteilung ragt vor allem das berühmte „Ländliche Fest" hervor, eines der besten Bilder *Watteau's.* Es befand sich früher in den Sammlungen Julienne und Randon-de-Boisset kam dann in Besitz der Lady Murray, welche das Bild dem Board of Trustees vermachte. In den letzten Jahren ist das Bild gereinigt worden und sieht nun kalt und rauh aus. Eine genaue Prüfung, die wenige Wochen vorher vorgenommen worden war, ergab, dass an der Malerei nichts verändert worden ist. An Leuchtkraft hat das Bild etwas verloren, aber an Haltung nichts eingebüsst. Das Bild ist, was die Komposition anlangt, vielleicht das glücklichste von Watteau's Werken und was die Wahl des Gegenstandes betrifft, der das Phantastische mit dem Realen, die Natur und die Menschen so wohl in sich vereint und verbindet, so hat es schwerlich seines Gleichen. Der Glanz, welcher, wie zu hoffen ist, dem Bilde nur für einige Zeit genommen ist, findet sich auf einem anderen Bilde Watteau's „Schäfer und Schäferin mit einem Vogelnest" in voller Stärke. Von den übrigen französischen Meistern, welche Erwähnung verdienen, sind nur noch *Greuze*, *Courtois* und *Gaspar Dughet* zu nennen. (*Magazine of Art.*)

KLEINE MITTEILUNGEN.

u. *Der Verein für Originalradirung in Berlin* beweist mit seinem soeben erschienenen IV. Hefte einen wesentlichen Fortschritt gegen die vorhergegangenen. Es werden darin neun vortreffliche Leistungen geboten, von denen wir das Blatt von *Krostewitz*, Wohnhaus am Posilippo, den Lesern dieser Blätter vorzuführen in der Lage sind. Es ziert den Titel des Heftes und ist mit gewohntem Geschick und Fleiss gearbeitet. Ein neues Mitglied des Vereins ist *C. W. Allers*, der eine „Kunstpause“ beigesteuert hat (ein Clown, der seine Suppe kocht, mit einer topfguckenden vierjährigen Artistin als Publikum), die ihre Verwandtschaft mit den Cirkusbildern von Allers nicht verleugnen kann. *Wilh. Feldmann* giebt einen Abend in Westfalen, *Hoffmann von Fallersleben* eine Winterlandschaft, *H. Kohnert* eine Wasserfahrt im Spreewalde. *Ad. Menzels* „Italienisch lernen“ zeigt uns einen Reisenden in einer Osteria, der eben seinen ersten Fiaschetto geleert und von der dienstthuenden Magd mit dem zweiten versehen wird. Daneben ist ein struppiger, wohl bettelnder Gesell bemüht, sein Taschenmesser aufzuklappen, um sich ans Vertilgen der delikaten Knoblauchzwiebeln zu machen. Es ist ein mit aller Menzelschen Freiheit und Kühnheit entworfenes Blatt voll urwüchsigsten Humors, das allein schon die Kosten des Heftes lohnt. *Skarbina* zeigt uns auf dem „Kunst und Kritik“ betitelten Blatte ein zeichnendes Mädchen an einem Tische mit dem zuschauenden jüngeren Bruder, der die Kritik vertritt. Das Blatt sollte wohl eine Art Freilichtradirung sein oder den Versuch machen, das Plein-air in Radirung zu übersetzen. Die aufgehellten Schatten, die hellen Lichtkanten, der Fensterausschnitt am Hintergrunde deuten wenigstens darauf hin. Der Versuch ist nicht völlig geglückt, weil man dem Blatt die Mühe ansieht, die es kostete; Skarbina ist sonst sicherer, hier hat er getastet, und so vortrefflich seine Zeichnung immer ist, so hat er doch auf dem Gebiete der Radirung das Virtuosentum noch nicht erreicht, wie auf dem Gebiete der malerischen Technik. Das Seebild von *F. Sturm* ist geschickt ausgeführt, etwa wie eine Nachbildung eines Gemäldes von B. Peters. Es stellt die Hafeneinfahrt in Wismar dar und ist in allen Partien gleich gut behandelt. Als besondere Zugabe ist endlich die Porträtradirung von *G. Eilers*, den 72jährigen Menzel darstellend, rühmend hervorzuheben, eine prächtige Leistung des bekannten Meisters. Das ausdrucksvolle Antlitz des bedeutenden Mannes sprüht von Leben und Geist und lässt uns den tiefen Ernst und die mächtige Energie des Dargestellten erraten. Dieses Bildnis ist, was Auffassung und Ausführung anlangt, vielleicht das beste, was dem Radirer Eilers je gelungen ist; er hat sich hier von der Kupferstichmanier fast völlig frei gemacht und ein auch technisch tadelloses Blatt geschaffen.

Aus dem Wiener Künstlerhause. Die diesjährige *Ausstellung des Aquarellistenklubs* ist im ganzen genommen weniger reichhaltig als ihre Vorgängerinnen; sie ist in zwei Räumen, ziemlich dünn gesäet, untergebracht, macht aber dennoch in Folge des gefälligen Arrangements einen recht freundlichen Eindruck. Neben einer Anzahl bekannter Wiener Meister, die als Begründer und Vorstände des Klubs selbstverständlich bemüht sind, ihr Bestes zu bieten, behauptet aber diesmal auch ein im Vorjahr Zurückgewiesener oder zum mindesten halb Zurückgewiesener, nämlich *Augusto Bompiani*, kühn seinen Platz in der ersten Reihe. Der verstossene Sohn ist mit einer Schar herrlicher Weiber vor den verschlossenen Pforten erschienen und hat damit wieder Einlass gefunden und wohl mit Recht. Obschon wir uns zur Zeit keineswegs für das am Eislaufplatz Ausgestellte erwärmen konnten, freut es uns zu konstatiren, dass *Bompiani* sich rehabilitirt hat; seine Schwächen liegen nicht im Können, sondern in zeitweiliger Flüchtigkeit. Zunächst sind sodann vor allem ein farbenprächtiger Kopf von *Passini* (Bildnis Prof. H. v. Angeli's) ein liebreizendes Kinderporträt (Pastell) von *Fröschl* und mehrere fein durchgeführte Aquarellbildnisse von *Josefine Swoboda* zu nennen. *F. Skarbinas* Farbenskizzen sind mit seinem vollendeten Realismus von der Natur abgeschrieben. *Engelhart* hat in seinem „Wiener Fiaker“ ein gelungenes Gegenstück zur „Frau Sopherl“ geliefert. Von den Italienern fallen die Arbeiten von *Silvio Rotta* und *C. Bedini* vorteilhaft auf. In der Architektur glänzt diesmal *Rud. Bernt* mit einer Serie von prächtigen Bildern aus Istrien, namentlich malerischen Motiven aus Pola, Rovigno und Capo d'Istria. Daran reiht sich *Hans Ludwig Fischer* mit einem effektvollen Winterbilde „der Albrechtsplatz in Wien“ und einer stimmungsvollen Ansicht von Amalfi. Im rein Landschaftlichen stehen *E. Zetsche* und *Hugo Darnaut* allen anderen voran. Von ersterem sind ungemein malerische Motive der „Burg Guffidaun bei Klausen in Tirol“ ausgestellt, von letzterem ein Flachlandmotiv mit reizenden Baumgruppen. *F. Ettore Roessler* brachte originelle Motive aus der Villa d'Este bei Tivoli, und *H. Tomak* ein grosses Gouachegemälde mit einer malerischen Partie aus Prag. Eine Reihe trefflicher Bilder von Landschaften und Blumen hat auch *Marie Egner* geliefert, und als feinfühligen Zeichner mit Blei und Feder lernen wir *Jos. Sturm* (Rudolfswert) kennen; von schöner Wirkung sind besonders seine Stiftzeichnungen in Nacht- und Abendstimmung. Einen grösseren Cyklus von Tusch- und Federzeichnungen hat *E. v. Luttich* ausgestellt; sie illustriren die poetische Erzählung „Der Abt von Fiecht“ von Carl Domanig und sind für die Vervielfältigung bestimmt. Der Künstler zeigt in seinen Darstellungen eine erfreuliche Schwenkung vom Kalt-Stilistischen zur Natur.

Auktion kunstgewerblicher Gegenstände. Antiquar *Kaspar Haugg* in Augsburg hält am 24. und am 25. Februar eine Auktion von alten Münzen, Ölgemälden, Waffen und Kunstgegenständen in Eisen, Silber, Gold und Elfenbein. Die Gemälde etc. waren seinerzeit im Besitze des 1796 im Stifte zu Prien verstorbenen Priors P. Maurus Sellmayr.

Zu den Kunstblättern. Das diesem Hefte beigegebene Kupferlichtbild nach *Wouwerman*, die Hufschmiede betitelt, ist eine Nachbildung des Bildes Nr. 272 der Leihausstellung zu Leipzig, das aus der Sammlung Schubart in Dresden stammt. Wir werden die interessantesten Stücke dieser Ausstellung den Lesern dieser Zeitschrift in Heliogravüren vorführen. — Die „Andacht im Walde“ nach *H. Salentins* anmutigem Bilde radirt von *C. Forberg* ist als Probe dem Werke von *A. Rosenberg* über die Düsseldorfer Malerschule entnommen, das wir in Heft 3 (S. 80) des neuen Jahrgangs erwähnten. Salentin war bis zu seinem 28. Jahre Hufschmied, ehe er sich in Düsseldorf bei Schadow und Sohn und später bei Tidemann der Kunst widmen konnte. Er ist seit Ende der fünfziger Jahre durch zarte, fein durchgeführte Genrebilder bekannt.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries.*





JUSEPE DE RIBERA.

VON *KARL WOERMANN*

MIT ILLUSTRATIONEN.



AM 12. Januar 1888, dem dreihundertsten Geburtstage Ribera's, fand in Valencia die feierliche Enthüllung des von dem berühmten spanischen Bildhauer D. Mariano Benlliure entworfenen lebensvollen Denkmals des ernsten, eigenartigen valencianischen Meisters statt, den die spanischen Kunstliebhaber der Gegenwart, wie einer von ihnen ausdrücklich bezeugt, neben Velazquez und Goya als den grössten Künstler ihres Volkes verehren. Es muss eine erhebende Feierlichkeit gewesen sein. Glückwünsche liefen von allen spanischen und einigen auswärtigen Kunstgenossenschaften — z. B. der römischen — ein; Lorbeer-, Öl-, Rosen- und Kamelienkränze wurden am Denkmal niedergelegt; in begeisterten Reden und Aufsätzen brachten die Spanier es sich wieder einmal zum Bewusstsein, dass auch sie Künstler von Weltbedeutung ihre Landsleute nennen.

Die übrige Welt nahm an der Ribera-Feier nicht einen solchen Anteil, wie die wirkliche Bedeutung des Meisters es hätte erwarten lassen. Besonders in Deutschland blieb sie fast ganz ohne festlich bedeutsamen Widerhall. Doch ging das Jahr 1888 hier nicht ohne eine glänzende, wenn auch mit dem Feste in keinem Zusammenhang stehende Huldigung für den Meister zu Ende. *Carl Justi* räumte ihm einen würdigen Platz am Sockel des grossartigen kunstgeschichtlichen Denkmals des Velazquez ein, welches er in jenem Jahre der Öffentlichkeit übergab.



Standbild RIBERA's in Valencia.

Da aber Justi es selbstverständlich nicht als seine Aufgabe angesehen hat, Ribera in seinem Werke über Velazquez von allen Seiten zu beleuchten, so bleibt auch nach seiner markigen und zutreffenden Charakterisirung des Meisters noch manches über ihn zu sagen übrig; und da die Verehrung bedeutender Künstler nicht an Tage und Jahre gebunden ist, so werden die Leser dieser Blätter sich auch etwas nach dem Feste noch gern die Bedeutung eines Meisters vergegenwärtigen lassen, dem Spanien jetzt neben dem Denkmal in Valencia noch ein zweites in seiner Vaterstadt Játiva errichtet.

Eine erschöpfende Behandlung Ribera's ist freilich auch in dem an dieser Stelle zur Verfügung stehenden Rahmen nicht möglich; auch hier kann nur in kurzen Zügen ein Lebensbild des Meisters entworfen und zugleich die Aufmerksamkeit der Fachgenossen auf einige bisher nicht genügend aufgeklärte Fragen in Bezug auf Ribera's Leben und Schaffen gelenkt werden. Eine erneute Prüfung der italienischen und einiger bisher überhaupt kaum berücksichtigter spanischen Quellenberichte wird einiges in der That in neuem Lichte erscheinen lassen.

„Von der Parteien Gunst und Hass verwirrt,
Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte".

Ribera's bahnbrechende Bedeutung für die realistische Malerei des ganzen Südens ist freilich kaum jemals bestritten worden. Seine gründliche Kenntnis der Formen und seine Meisterschaft in ihrer

Wiedergabe mit der Nadel wie mit dem Pinsel ist von jeher anerkannt worden. Schon im 17. und 18. Jahrhundert erschienen Zeichenvorlagen für Künstler, welche teils aus Nachbildungen seiner eigenen, offenbar zu dem gleichen Zwecke entstandenen Radirungen (*Bartsch* XX, p. 77 ss, N. 15, 16, 17), teils aus Nachzeichnungen nach einzelnen Teilen seiner Gemälde und Radirungen zusammengestellt waren. Vor allen Dingen aber verstummte jeder Tadel vor der Wucht, Breite und Kraft seiner in vollstem Farbenauftrag schwelgenden Pinselführung, welche, besonders bei der Darstellung des nackten Fleisches, der Natur in allen ihren Ebenheiten und Unebenheiten folgte und die Oberfläche der Haut mit allen ihren Poren, Falten, Runzeln und Haaren in breiter Auffassung so naturgetreu und lebendig wiedergab, wie man es noch nie gesehen hatte. Unser *Sandrart* lobt seine „fürtreffliche Manier zu malen". Ribera's Enkelschüler *Paolo de Matteis* aber fasste sein Staunen über die Gewalt der realistischen Malweise des Meisters in die Worte, seine Pinselstriche schienen sich, der Rundung der Muskeln folgend, selbst zu runden: „che par che girino le pennellate a misura che girano i muscoli"; und sogar in der klassizistischen Zeit des vorigen und des jetzigen Jahrhunderts hat kaum ein Kenner die Grossartigkeit seiner Malweise herabzusetzen gewagt. Selbst *Raphael Mengs* mischte seinem Lobe der Pinselführung des Meisters nur einen leisen Tadel bei. *Lanzi, Fiorillo, Nagler*, welche das Urteil ihrer Zeit widerspiegeln, sind voll des Lobes seiner malerischen Technik. Von den späteren Kritikern der strengeren Richtung erkennt *Kugler* zwar nur halb widerwillig die Meisterschaft seiner Darstellungsweise an, *Jak. Burckhardt* aber sagt wenigstens im Vergleich unseres Künstlers mit den übrigen italienischen Meistern dieser Richtung: „Der Beste ist stets Ribera".

Weit verschiedener und im allgemeinen weit ungünstiger hat bis in die neueste Zeit herein das Urteil über den geistigen künstlerischen Gehalt der Werke Ribera's gelautet. Man fand ihn roh und brutal. Man ging, ohne sich die Gesamtheit seiner Werke, die das Gegenteil beweist, zu vergegenwärtigen, von der vorgefassten Meinung aus, Ribera habe, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nur Henker- und Marterscenen oder doch hässliche, runzlige alte Heilige dargestellt. Man schob die Kunstrichtung des Meisters auf eine angebliche persönliche Vorliebe für das Hässliche, Schreckliche und Grausame, ohne zu bedenken, dass die ganze kirchliche Kunst des siebzehnten Jahrhunderts, von den Bestrebungen der Gegenreformation geleitet, durch die Darstellung der Martyrien der Heiligen — und zwar durch ihre möglichst packende, eindringliche, von selbst zum Realismus führende Darstellung — die Gemüter der Gläubigen erschüttern und erheben, die verhärteten Herzen der Ketzer erschrecken und bekehren wollte, und ohne daran zu denken, dass, dementsprechend, ganz abgesehen von den Darstellungen aus der Leidensgeschichte des Heilands, die von jeher Gemeingut der christlichen Kunst gewesen, schon Tizian die Martyrien Johannes des Täufers, des heil. Lorenz und des Petrus Martyr, schon Paolo Veronese, ausser dem zu allen Zeiten beliebt gewesenen Martyrium des heil. Sebastian, diejenigen der heil. Justina und des heil. Georg gemalt hatte, dass von den Meistern, die als die Gegenfüssler Ribera's bezeichnet werden, selbst die Caracci eine Reihe von Marterbildern geschaffen hatten, Guido Reni die Kreuzigung Petri mit realistischer Absicht darstellte und gerade Domenichino, den man in den grössten künstlerischen Gegensatz zu Ribera zu bringen liebt, die Todesqualen des heil. Andreas, der heil. Cäcilie, des heil. Petrus Martyr, des heil. Franciscus, der heil. Agnes, des heil. Hieronymus und noch anderer Heiligen schilderte, also nicht viel weniger Marterdarstellungen schuf als sein angeblicher Gegner selbst, ja, dass Ribera's schrecklichste Folterbilder übertroffen werden von den Schrecken, die Rubens in seiner Marter des heil. Lievin, Poussin in seiner Hinrichtung des heil. Erasmus dargestellt hat.

Aus der vermeintlichen Vorliebe Ribera's für die Darstellung von Schreckensscenen schloss man dann aber auch weiter auf seinen persönlichen Charakter, in welchem man ein Gemisch von Hochmut, Neid, Hass, Verfolgungssucht und Grausamkeit erblickte; und man machte sich ein Lebensbild des Meisters zurecht, welches uns in dunklen Farben vor Augen führen sollte, dass Hochmut vor den Fall kommt und dass eine Bosheit und Roheit, die selbst vor dem Morde nicht zurückschreckt, schliesslich mit dem elendesten Ende, mit Verzweiflung und Selbstmord gesühnt zu werden pflegt.

Von den alten Schriftstellern, die wir als Quellen für die Lebensbeschreibung Ribera's ansehen müssen, hat der älteste, *Joachim von Sandrart,* der ihn 1634 in Neapel besuchte und zufällig nur Schreckensdarstellungen seiner Hand gesehen zu haben scheint, in seiner „Teutschen Akademie" (Nürnberg 1675, II, S. 191) am meisten dazu beigetragen, Ribera in

erster Linie als Maler von Folterbildern in die Kunstgeschichte einzuführen. Aber er ist weit entfernt davon, hieraus Rückschlüsse auf Ribera's persönlichen Charakter zu ziehen. Er bezeichnet ihn geradezu als höflichen Mann. Der Spanier *Palomino y Velasco*, den freilich die zahlreichen Bilder lichterer Art des Meisters, die ihm in seinem Vaterlande vor Augen standen, nicht auf den Gedanken bringen konnten, ihm eine Vorliebe für das Grausige zuzuschreiben, lässt ihm in seinem „Museo Pictorico" (Madrid 1724, p. 310—313) in allen Stücken Gerechtigkeit widerfahren und giebt zu verstehen, dass er, allgemein betrauert, in hohem Ansehen in Neapel gestorben sei. *Bern. de Dominici* endlich, der seine „Vite dei Pittori etc. Napoletani" (Napoli 1742, III, p. 1—24) zwanzig Jahre nach Palomino schrieb, nimmt zwar als echter Neapolitaner an der Kunstrichtung des Meisters nirgends Anstoss und ist sogar ein begeisterter Lobredner jedes einzelnen seiner Bilder, das er beschreibt, weiss aber seinen Charakter nicht schwarz genug zu malen und hat am meisten dazu beigetragen, die Lebensbeschreibung Ribera's in Verwirrung zu bringen.

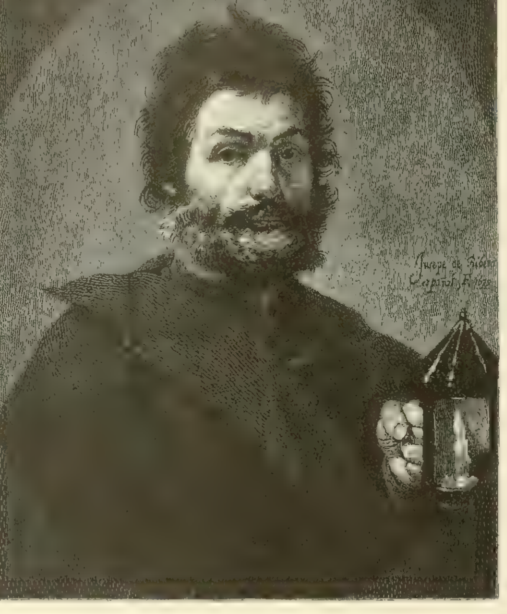
Obgleich nun *Cean Bermudez* in seinem „Diccionario histórico" (Madrid 1800, IV, p. 184—194) weiteren Kreisen eine gereinigte Darstellung des Lebens des Meisters zugänglich gemacht hat, pflanzen sich durch die meisten Biographien und novellistischen Darstellungen, die in unserem Jahrhundert über Ribera erschienen sind, noch eine Reihe der Irrtümer und schiefen Auffassungen Dominici's fort. Eine richtigere Gesamtauffassung des Meisters hat in Deutschland wohl zuerst *M. Unger* in seinen „Kritischen Forschungen" (Berlin 1865, S. 159—173) kurz angebahnt. Ihm folgte *O. Eisenmann* in seiner Behandlung des Meisters in *Dohme's* „Kunst und Künstler", während gleichzeitig andere für einen weiteren Leserkreis berechnete Bearbeitungen mit grosser Zähigkeit an alten Irrtümern festhalten und 1880 ein mit Recht gelobter Roman aus der Feder eines unserer begabtesten jüngeren Dichter erschien, in dem das Bild des Schreckens-Ribera, welcher seine Nebenbuhler vergiftete und sich selbst das Leben nahm, noch einmal die poetische Weihe empfing.

Gleich an den Geburtsort und das Geburtsjahr Ribera's haben sich längere Zeit Streitfragen geknüpft. Während er nach *Palomino* um 1588 in Játiva, einem hoch über den Palmenhainen der valencianischen Ebene thronenden befestigten Bergstädtchen, dem Setabis der alten Römer, geboren war, hatte der Canonico *Carlo Celano* in seinem in zehn Tagewerke eingeteilten Fremdenführer „Notitie di Napoli" (Neapel 1692, II, p. 99—100) schon längst die Behauptung aufgestellt, Ribera sei von spanischen Eltern in der neapolitanischen Stadt Lecce geboren; und *Dominici* berichtigte dies dahin, seine Vaterstadt sei Gallipoli in der Provinz Lecce, sein Geburtsjahr 1593. Zu den Angaben *Palomino's* kehrte man ziemlich allgemein, wenn auch zum Teil nur frageweise, zurück, seit *Cean Bermudez* sie durch die Mitteilung gestützt, dass Ribera nach Massgabe seines Taufzeugnisses am 12. Januar 1588 zu Játiva geboren sei und dass seine Eltern Luis Ribera und Margarita Gil geheissen haben. Doch that man dem guten Cean zu viel Ehre an, wenn man ihn seitdem allgemein als Entdecker der Urkunde hinstellte. Schon 1796 hatte der spanische Gelehrte Don *Ramon Diosdado Caballero* in italienischer Sprache in der „Antologia di Roma" (XXII, p. 289 ff., 297 ff., 305 ff., 313 ff., 321 ff., 329 ff.) einen überzeugenden Aufsatz veröffentlicht, in welchem er teils aus den Zeugnissen zeitgenössischer Schriftsteller, teils aus Ribera's eigenen Namenszeichnungen nachgewiesen, dass der Meister in der That Spanier gewesen, in der That in Játiva geboren sein müsse; und im Nachtrag zu diesem Aufsatz (p. 334) veröffentlichte *Diosdado* denn auch die Taufurkunde, welche ihm sein Freund Don *Juan Despuig*, den er mit der Nachforschung in Játiva beauftragt, gerade noch in elfter Stunde übersandt hatte. Noch in demselben Jahre wurde diese Abhandlung, der auch Bermudez offenbar die Nachricht entnommen, im „Giornale letterario di Napoli" abermals abgedruckt. Erst nach Diosdado's Tode aber erschien sie, von der Hand eines gelehrten Herausgebers mit Anmerkungen bereichert, in spanischer Sprache in Buchform, als: „Observaciones de Don Ramon Diosdado Caballero sobre la patria del pintor Josef de Ribera. Valencia 1828." Das Taufzeugnis, welches der Herausgeber nach einer neuen, genaueren, in Einzelheiten abweichenden Abschrift abdruckt, erscheint in diesem Buche nicht mehr im Nachtrag, sondern an geeigneter Stelle im Texte (p. 46—47).

Von den späteren Kunstschriftstellern erzählt nur *P. Lefort* in der „Gazette des Beaux-Arts" (1882, I, p. 43), dass er das Taufzeugnis gesehen habe. Er veröffentlicht es in der Lesart Despuigs, nicht in der späteren berichtigten Form des Herausgebers Diosdado's, lässt aber merkwürdigerweise das entscheidende Wort „Ribera" aus. Wir dürfen wohl annehmen, dass es hier durch Druckfehler ausge-

fallen. Anderenfalls würde die Urkunde nichts beweisen. Gegenüber den Zeugnissen der Zeitgenossen Ribera's, die ihn ja auch allgemein „Lo Spagnoletto", den kleinen Spanier nannten, und gegenüber seinen eigenen Namenszeichnungen, in denen er sich noch öfter, als Diosdado bekannt war, nicht nur als Spanier, nicht nur als Valencianer, sondern auch als Jativaner (Setabensis) bezeichnet, bedürfte es übrigens der Taufurkunde kaum. Diese Zeugnisse könnten nur durch einen vollständigen urkundlichen Beweis des Gegenteils entkräftet werden. Einen solchen aber haben weder Celano noch Dominici beigebracht; und des letzteren boshafte Unterstellung, Ribera habe jene Zusätze zu seiner Namenszeichnung nur gemacht, um sich bei den spanischen Vizekönigen einzuschmeicheln, schwebt völlig in der Luft.

Von den zeitgenössischen Zeugnissen sei hier nur dasjenige *Fr. Pacheco's*, des Schwiegervaters des Velazquez, hervorgehoben, weil es nicht nur beweist, wie hoch man Ribera zu seinen Lebzeiten in seinem Vaterlande schätzte, sondern auch, wie wenig man an seinem Spaniertum zweifelte. Pacheco nennt Ribera in seiner 1649 zu Sevilla erschienenen „Arte de la pintura" (Ed. Madrid 1866, I, p. 129)[1] einen Künstler „que en Nápoles acredita con famosas obras la nacion española" und bezeichnet ihn an anderer Stelle (p. 293) geradezu als „nuestro español Jusepe de Ribera".



Diogenes, von RIBERA Dresdener Galerie

Über die Jugendjahre und den Bildungsgang Ribera's gehen die Nachrichten, jenem Zwiespalt der Meinungen entsprechend, ebenfalls auseinander. Da Palomino sich aber schon in Bezug auf des Meisters Herkunft als der zuverlässigere erwiesen hat, so dürfen wir ihm auch in den Angaben folgen, der junge Jusepe Benito („Benet" steht im Taufzeugnis) Ribera habe seinen ersten künstlerischen Unterricht in der Schule Franc. Ribalta's in Valencia empfangen, eines Meisters, der freilich noch von der Nachahmung der römischen Schule ausgegangen war, in seinen späteren Bildern aber bereits entschieden den Übergang zu der selbständigen, kräftigen, aller Helldunkelwirkungen sich bewussten spanischen Kunst der neuen Aera bezeichnet, sei dann zu seiner weiteren Ausbildung nach Rom gegangen und habe sich dort zunächst im Anschluss an die Akademiker durch das Studium der grossen alten Meister entwickelt, sich schliesslich aber auch fleissig zur Schule des Caravaggio, des Vaters des italienischen Naturalismus, gehalten. Spätere Schriftsteller haben das in der Regel so aufgefasst, als sei Ribera ein wirklicher Schüler Caravaggio's gewesen. Die beiden ältesten Quellen lassen dies jedoch keineswegs unumwunden erkennen. Sandrart sagt, er „war gleichfalls aus gemeldter guter Schul". Palomino berichtet: „Aplicóse mucho à la escuela del Carabagio". Seit wir wissen, dass Caravaggio noch 1606 in Rom lebte, können wir die Möglichkeit einer persönlichen Berührung zwischen ihm und dem jungen Ribera allerdings nicht mehr in Abrede stellen; aber notwendig ist diese Annahme um so weniger, als wir hören, dass Ribera noch viel später sich der Art Correggio's befleissigt habe, und als seine Malweise, sobald er sich dem Naturalismus zuwandte, nichts mehr von der verhältnismässig glatten Härte derjenigen Caravaggio's zeigte, sondern in ihrer zugleich flüssigen und festen, zugleich weichen und markigen Wucht durchaus eigenartig, nur sich selbst ähnlich erschien. Dass die naturalistische Gesamtauffassung

Caravaggio's, der alles in allem trotz seines Naturalismus doch ein Sohn des 16. Jahrhunderts bleibt, Ribera mächtig gepackt und angezogen, soll deshalb keineswegs geleugnet werden. Bilder, wie Caravaggio's „Grablegung Christi“ im Vatikan oder seine „Madonna vom Rosenkranz“ in der kaiserlichen Galerie zu Wien, wirken noch heute wie Vorstufen zu Darstellungen Ribera's. Aber wie viel freier, individueller, lebendiger und reifer erscheint der Naturalismus Ribera's als derjenige Caravaggio's! Ribera hätte vermutlich, auch wenn Caravaggio nicht vorausgegangen wäre, seinen eigenen Weg gefunden. Befanden sich doch schon spanische Übergangsmeister, wie Roélas, der ältere Herrera, und selbst Ribalta, sein Lehrer, die alle bedeutend älter waren als er, auf dem gleichen Wege! War Frans Hals, der grosse holländische Realist, der sich freilich ganz andere Aufgaben stellte als Ribera, aber in der malerischen Auffassung und Behandlung zu ähnlichen Ergebnissen kam, doch wahrscheinlich acht Jahre älter als er! Wenn die Zeit für gewisse Richtungen reif ist, wachsen diese, als ob die Winde oder die Sonnenstrahlen sie von Land zu Land trügen, an verschiedenen Stellen zugleich aus dem heimischen Boden hervor. Da hilft kein Sträuben; aber da fruchtet hinterher auch kein Streit über die Herkunft. Gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts huldigten, so verschieden sie unter sich waren, Rubens und Rembrandt in den Niederlanden, Velazquez und Murillo in Spanien, Ribera in Italien in gleich grossartiger Weise dem durchgeistigten Realismus, der sich seit mehr als einem halben Jahrhundert, in Bezug auf die breite Pinselführung unter dem Vortritte Tizians, vorbereitet hatte. Ribera war, nächst Rubens, der auch etwas abseits steht, der älteste dieser Künstler. Velazquez hat sich wenigstens einmal (*Justi*, Velazquez, I, S. 148—150) unmittelbar an ihn angelehnt. Murillo hat unzweifelhaft von ihm gelernt. Ribera steht in seinen besten Werken aber keinem jener Künstler, über deren bestrickenden Zauber er freilich nur selten verfügt, an äusserer und innerer Ausreifung, an technischer Meisterschaft, an geistiger Vertiefung und an dämonischer Eigenart nach. Caravaggio, dem Italiener, gegenüber erscheint er, obgleich er schulbildend in Neapel wirkte, durch und durch als Spanier des 17. Jahrhunderts.



Anbetung der Hirten, von RIBERA. Louvre zu Paris

Werke seiner römischen Frühzeit sind nicht bekannt. Von Rom ging er nach Parma, um sich in Correggio's Kunst zu vertiefen. Dies muss vor 1618 gewesen sein. In Parma hatte er, wie *Ludovico Caracci*, der ihn als den spanischen Maler aus der Gefolgschaft Caravaggio's bezeichnet („che tiene dietro alla scuola di Caravaggio“), am 11. Dezember 1618 an Ferrante Carlo in Rom schrieb (*Bottari*, Raccolta di lettere, 1754, I, p. 199—200), einen heil. Martin gemalt, der das Haupt der bolognesischen Akademie bange für seinen eigenen Ruhm machte. In Parma hatte er aber auch, wie *L. Scaramuccia* in seinen „Finezze de' pennelli italiani“ (Pavia 1674, Cap. LVI, p. 174) erzählt, in jungen Jahren eine Kapelle in der Kirche S. Maria Bianca de' P. P. Scalzi ausgemalt, welche jeder beim ersten Anblick für ein Werk Correggio's hielt. Leider ist weder das eine noch das andere dieser Werke erhalten. *Dominici* hat aber die Mitteilung Scaramuccia's offenbar verballhornt, wenn er erzählt, Ribera habe in seiner Jugend in der Kirche degli Incurabili zu Neapel eine Darstellung der S. Maria Bianca ganz in der Art Correggio's gemalt. *Celano* beschreibt

1692 (a. a. O. I, p. 257—258) alle Kunstwerke dieser Kirche, ohne eines Bildes Ribera's in ihr zu erwähnen. Es ist daher bedauerlich, dass auch dieser Irrtum Dominici's sich in neuere Abhandlungen verpflanzt hat.

Scaramuccia erzählt aber auch, was bisher kaum oder gar nicht beachtet worden ist, dass Ribera damals die Absicht gehabt habe, in Parma zu bleiben, dass die dortigen Maler, neidisch auf sein Können, ihn jedoch mit dem Tode bedroht hätten, wenn er nicht ginge. Darauf habe Ribera sich anderswohin begeben und sei seinen aller Welt bekannten Weg gegangen. Hierauf spielt offenbar auch *Malvasia* in der „Felsina pittrice" (Bologna 1678, IV, p. 333) an, wenn er die Feindseligkeit, die Ribera später in Neapel den fremden Künstlern entgegengetragen haben soll, auf die ihn einstmals in Parma angethane Schmach („l' obbrobrioso affronto ricevuto già in Parma") zurückführt. In der That wäre es nur menschlich, wenn aus diesem Anlass eine gewisse Verbitterung gegen die oberitalienischen Künstler in Ribera zurückgeblieben wäre. Es liegt aber auch nahe, anzunehmen, dass gerade dieser Vorgang ihn sich auf sein Spaniertum besinnen liess und ihn veranlasste, nach dem damals von spanischen Vizekönigen regirten Neapel überzusiedeln, um hinfort in der Kunst nur der äusseren und seiner inneren, echt spanischen Natur zu folgen.

Wann Ribera sich in Neapel niedergelassen, lässt sich mit einiger Sicherheit bestimmen. Einerseits setzen Lud. Caracci's Äusserungen in dem erwähnten Brief vom 11. Dezember 1618 an Ferrante Carlo voraus, dass Ribera sich damals, nachdem er Parma verlassen, wieder und noch in Rom befunden habe. Andererseits wird allgemein berichtet, dass er unter der Regierung des Vizekönigs Duque de Osuna in [illegible]el aufgetaucht und dort rasch zu hohen Eh[illegible]porgestiegen sei. Der Herzog von Osuna reg[illegible]e von 1616—1620. Demnach wird Ribera, 31 Jahre alt, um 1619 nach Neapel übergesiedelt sein.

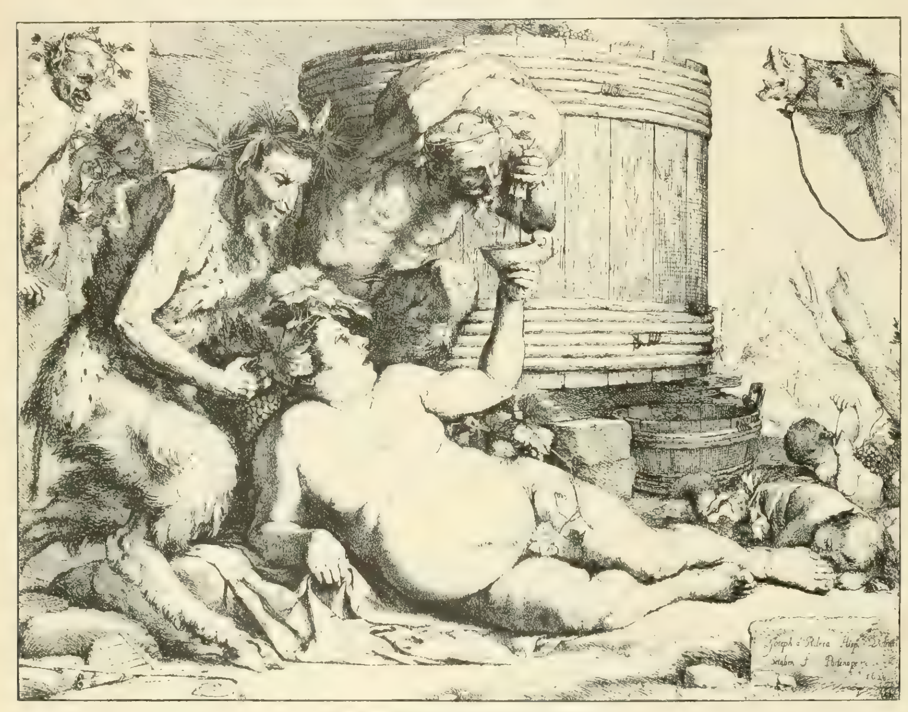
Sein erster Erfolg in der süditalienischen Grossstadt war seine Verheiratung mit der schönen, lebenslustigen und vermögenden Leonora Cortese, der Tochter eines grossen Unternehmers malerischer Arbeiten, wie Palomino sagt, eines Kunsthändlers, wie Bermudez ihn nennt. Sein zweiter Erfolg war die Ausstellung seines „Martyriums des heil. Bartholomäus", der bekanntlich lebendig geschunden wurde. Dem an einen Baum gebundenen Heiligen zieht einer der Henker die blutige Haut bereits vom Arm; ein anderer wetzt sein Messer; Soldaten stehen im Hintergrund; Engelhände reichen dem Märtyrer die Krone des ewigen Lebens vom Himmel herab. Ob das Original sich erhalten hat, ist nicht bekannt. Da aber den älteren Radirungen des Meisters Ölgemälde seiner eigenen Hand zu Grunde zu liegen pflegen, so giebt seine Radirung von 1624 (Bartsch 6) wahrscheinlich das Wesentliche der Darstellung wieder. In späteren Wiederholungen milderte Ribera schrittweise das Grässliche des Vorgangs. Auf dem Dresdener Bilde, welches, trotz Dominici's Lob, wegen seiner lederartig zähen und stumpfen Behandlung allerdings nicht als eigenhändiges Werk des Meisters gelten kann, ist der Henker erst im Begriffe, den Arm des Heiligen mit dem Messer zu ritzen. Auf dem Madrider Bilde, von dem das Berliner Museum eine Schulwiederholung besitzt, wird der Heilige, mit beiden Händen an ein Querholz gefesselt, erst mit diesem am Baumstamm emporgezogen, und es wird noch nicht einmal ein Messer zu seiner Schindung gewetzt, wie dies doch auf dem Bilde des Palazzo Pitti zu Florenz der Fall ist. Aber gerade der blutige Eindruck des ersten Bildes blieb, wie das zu gehen pflegt, in der Einbildungskraft der Mitwelt und Nachwelt als massgebend für Ribera's Kunstcharakter haften. In Neapel fand es bei seiner Ausstellung allgemeine Bewunderung. So natürlich war überhaupt noch nie gemalt worden, geschweige denn ein so grässlicher Vorgang. Welche Peinigerwollust in den Köpfen und Gebärden der Henker, aber auch welche tiefe Andacht und Ergebenheit in den vom Schmerze durchwühlten Zügen des Heiligen!

Der Vizekönig sah das Bild, hörte, dass sein Meister Spanier sei, berief ihn zu sich in den Palast, ernannte ihn zu seinem Hofmaler mit freier Wohnung und ansehnlichem Gehalte und räumte ihm die Oberaufsicht über alles ein, was in Neapel für spanische Rechnung gemalt werden würde. Ribera war ein gemachter Mann, und er wusste sein Amt und seine herrschende Stellung im Kunstleben Neapels unter den sieben folgenden Vizekönigen und noch einigen Zwischenregenten zu behaupten. Eine unabsehbare Reihe von Ölgemälden, deren meiste und beste damals teils nach Spanien geschickt wurden, teils in Neapel blieben, ging nun in den nächsten dreissig Jahren aus seiner Werkstatt hervor. Auffallend ist, dass er uns gleich in den ersten erhaltenen Werken seiner Neapeler Zeit — und von seinen früheren Werken haben wir überhaupt keine Anschauung — im wesentlichen schon in seiner eigensten Eigenart, der er mit leichten Abwandlungen



Martyrium des heil. Bartholomäus. Radirung von RIBERA.

bis an sein Lebensende treu blieb, entgegentritt: als gewaltiger Realist der Formengabe und Pinselführung, als Helldunkelmaler, der scharfe Gegensätze von Licht und Schatten auf dem später leider nur allzuoft durchgewachsenen dunklen Untergrunde darzustellen liebt, als treuer Sohn der Kirche, der die tiefste Glaubensinbrunst mit einem fanatischen Ernste wiederzugeben weiss, wie kein zweiter. Dem eingehenderen Beobachter wird eine gewisse Stilwandlung, der auch Ribera's Kunstsprache in dem langen sie mit der Zeit erlitten haben. Ribera's Stilwandlungen liegen auf anderem Gebiete, auf demselben, auf dem sich z. B. diejenigen des Frans Hals und des Velazquez, bis zu einem gewissen Grade diejenigen aller realistisch empfindenden Meister der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bewegen. Anfangs ist die Anordnung noch spröder, die Färbung noch brauner oder rötlicher, die Pinselführung bei aller Kraft und Breite noch fester und verschmolzener. Allmählich wird alles freier, kühler, weicher,



Trunkener Silen. Radirung von RIBERA.

Zeitraum seines Schaffens unterlegen, gleichwohl keineswegs entgehen. Nur ist es verkehrt, diese Wandlungen, wie man gethan, in einer fortschreitenden Entwicklung von der Hellmalerei zur Dunkelmalerei sehen zu wollen. Ob Ribera's Bilder innerhalb seiner Gesamtrichtung einen einigermassen gleichmässig hellen, ob sie einen mit scharfen Gegensätzen rechnenden oder ob sie einen dunklen, manchmal nur allzuviel verschleiernden Eindruck machen, hängt von ihrem Gegenstande und von dem Orte, für den sie bestimmt gewesen, hängt vor allen Dingen von dem Grade der Nachdunkelung ab, den leichter, geistreicher. Die einzelnen Pinselstriche bleiben noch sichtbarer stehen, die Anordnung wird harmonischer abgerundet. Um sich zu überzeugen, dass dies auch bei Ribera der Fall ist, braucht man nur Gemälde, wie die drei Geschichten aus dem Leben des heil. Ignaz Loyola, mit denen Ribera noch während der Regierung des Herzogs von Osuna die Kapelle dieses Heiligen in der Kirche S. Trinità maggiore (jetzt Gesù nuovo) in Neapel schmückte, wie die Darstellungen mit der Jahreszahl 1626, nämlich den trunkenen Silen des Neapeler Museums, die Jakobsleiter des Madrider Museums und die Himmel-

fahrt der Magdalena in der Akademie zu Madrid, ja, noch die Bilder von 1630, wie die „Anbetung der Hirten" bei Herrn Konsul Ed. F. Weber in Hamburg, den „Nebukadnezar" der Kopenhagener Galerie, den „Archimedes" des Madrider Museums, und selbst noch von 1631, wie den heil. Rochus derselben Sammlung, mit den späteren bezeichneten und datirten Bildern des Meisters zu vergleichen, z. B. mit der wunderbar reifen, köstlichen Pietà von 1637 in San Martino zu Neapel, mit dem ausserordentlich lebendigen „Diogenes" von demselben Jahre in der Dresdener, mit der tief empfundenen „Schmerzensmutter" von 1638 in der Kasseler Galerie, mit der berühmten Maria Magdalena von 1641 in der Dresdener Sammlung, dem „heil. Franciscus" von 1643 im Palazzo Pitti zu Florenz, der „Anbetung der Hirten" von 1650 im Louvre zu Paris und mit seinen Bildern von 1651 in Neapel, dem anmutigen „heil. Sebastian" im dortigen Museum und der grossartig freien, farbigen „Kommunion der Apostel" in San Martino, auf welcher der Heiland stehend inmitten der ihn in den verschiedensten Stellungen umringenden Jünger das Abendmahl austeilt.



Maria Magdalena von RIBERA. Dresdener Galerie.

An beglaubigten, bezeichneten und datirten Bildern des Meisters fehlt es überhaupt in keinem Jahrzehnt seines Lebens. Aus manchem Jahre haben sich ihrer drei oder vier erhalten. Nur wenige Jahre aus dem Zeitraum von 1630—1651 bilden Lücken in dieser Beziehung; doch sind diese Jahre deshalb natürlich nicht als Lücken in seiner Thätigkeit anzusehen; die in ihnen entstandenen Bilder sind nur entweder nicht erhalten oder zufällig nicht mit der Jahreszahl bezeichnet oder auch, wie das bei manchen Bildern in Spanien der Fall ist, noch nicht genügend auf ihre Bezeichnung hin untersucht worden.

Aus dem ersten Jahrzehnt seiner Thätigkeit in Neapel sind datirte Gemälde Ribera's allerdings selten. Nur das Jahr 1626 ist, wie wir gesehen haben, durch einige solche ausgezeichnet. Dagegen tragen verschiedene seiner Radirungen Jahreszahlen aus diesem Zeitraum; 1621 radirte er seinen schönen „reuigen Petrus" (B. 7) und eine seiner Darstellungen des heil. Hieronymus (B. 5); die anderen beiden (B. 3 und 4) werden annähernd derselben Zeit angehören; 1622 radirte er die schon erwähnten drei Blätter mit Augen-, Ohren-, Nasen- und Mundstudien (B. 15, 16, 17), deren Platten, was weder *Bartsch* noch *Nagler*, der Zusätze zu ersterem veröffentlichte, bemerkt haben, später durchgeschnitten wurden und so, auf den ursprünglich nicht bezeichneten Hälften mit gefälschten Namenszeichnungen Ribera's versehen, doppelt zum Abdruck gelangten. Abdrücke dieser Art besitzen z. B. das Berliner Kupferstichkabinet und die Sammlung Friedrich Augusts II. zu Dresden. Demselben Jahre 1622 gehören die beiden radirten Brustbilder hässlicher alter Männer (B. 8 und 9) an. Mit der Jahreszahl 1624 bezeichnete Ribera die schon erwähnte Radirung nach seiner „Marter des heil. Bartholomäus" (B. 6), mit der Jahreszahl 1628 seine Radirung (B. 13) nach seinem 1626 gemalten „trunkenen Silen". Dieses Blatt ist wichtig, weil es im Vergleich zu dem Bilde zeigt, dass der Meister seine Kompositionen in der Radirung leicht zu verändern und zu verbessern liebte. Der liegende Silen der Radirung wirkt weit weniger abstossend als derjenige des Bildes mit seinem straffen, plebejischen Haarwuchs. Eine Jahreszahl aus der letzten Lebenszeit des Meisters trägt von seinen Radirungen nur das Reiterbildnis Don Juan d'Austria's II. von 1648. Die Mehrzahl seiner Radirungen, die alle Vorzüge seiner sicheren und leichten Hand zeigen, muss

in der That schon in den zwanziger Jahren entstanden sein.

Die Zahl der Blätter, welche Ribera radirt hat, wurde früher verschieden angegeben. *Gori Gandellini* zählt ihrer 26 in seinen „Notizie istoriche degli Intagliatori“ (2. ed. Siena 1808, III, p. 130—131). Ebenso hoch veranschlagt, ihm folgend, *Cean Bermudez* (a. a. O. p. 189) ihre Anzahl. Der gelehrte Fortsetzer des Werkes von Gandellini, der Abate *Luigi de Angelis* (Siena 1814, XIII, p. 278—280), erkannte, einige hinzufügend, mehrere streichend, nur mehr 11 an. *Bartsch* erklärt in seinem „Peintre-Graveur“ (Wien 1820, XX, p. 79) mit grosser Bestimmtheit, die einen hätten Ribera zu viel, die andern zu wenig zugeschrieben. „Le fait est qu'il n'a jamais gravé que dix-huit pièces, savoir celles dont nous donnons la description“. Es ist demnach ein Irrtum, wenn man in neueren Arbeiten über Ribera liest, *Spätere* hätten die Bartsch bekannten 18 Blätter auf 26 vermehrt. Vielmehr ist ihm unseres Wissens seit Bartsch mit Sicherheit kein einziges früher nicht erkanntes Blatt mehr zugeschrieben worden; ja, wir müssen im Gegenteil so weit gehen, noch einige der ihm von Bartsch zugeschriebenen Blätter mit Nachdruck in Zweifel zu ziehen. Wie die neuere Kritik Rembrandt eine Anzahl der ihm von Bartsch zugewiesenen Radirungen abgesprochen hat, so wird es auch in Bezug auf Ribera geschehen müssen. Schon der oft reproduzirte, von Amor gegeisselte, an den Baum gebundene Satyr (B. 12), den auch de Angelis nicht anerkennt, ist nicht nur wegen seines aus N und S, keineswegs, wie Nagler meinte, aus R, V, S, N zusammengesetzten Monogrammes, sondern auch wegen deutlicher Schwächen der Zeichnung (z. B. am linken Arm des Satyrs), so lebendig er im ganzen ist, nur schwer als Werk Ribera's anzuerkennen. Mit Sicherheit aber muss man ihm den „Tritonenkampf“ (B. 11), dessen unruhige, kleinliche Strichlagen nichts mit Ribera's grosser, ruhiger, sicherer Art zu schraffiren gemein haben, und mit Wahrscheinlichkeit muss man ihm auch den „Dichter mit dem Lorbeerkranze“ (B. 10) absprechen, dessen ganze Formengebung und Nadelführung einer späteren Zeit anzugehören scheinen, obgleich schon einige der auf Grundlage von Ribera's Werken später herausgegebenen Zeichenbücher dieses Blatt aufgenommen haben. Ribera hat fast alle seine unzweifelhaften Radirungen bezeichnet, bald mit dem vollen Namen „Joseph Ribera“, bald mit verschiedenen Monogrammen, von denen das am meisten in die Augen springende die nebenstehende Form SPÆ zeigt. Bartsch glaubt es in RIBERA und HISP (= Hispanus) auflösen zu sollen. Da das Zeichen für die letztere Silbe aber stets voransteht, so erscheint es mir wahrscheinlicher, dass es in ISPH aufgelöst und „Joseph“ gelesen werden muss.

(Schluss folgt.)



Vignette von M. von Schwind.

NEUE ANTIKE KUNSTWERKE.

MIT ABBILDUNGEN.

II.

(Schluss.)



NOCH auf eine andere Schöpfung des Praxitelischen Meissels ist hier hinzuweisen, auf die knidische Aphrodite, deren weitaus beste Kopie, obgleich seit Menschenaltern vorhanden, wir doch erst jetzt wieder in ihrer unverhüllten Schönheit zu geniessen und zu studiren im stande sind. Es ist die allen Besuchern des Vatikans wohlbekannte Marmorstatue der Sala a croce greca mit dem blechernen Gewande um den Unterkörper, von welcher einen unbekleideten Abguss zu erhalten der Gipssammlung des Southkensington Museums gelungen ist, — unter der Bedingung, dass einzig dieser eine Abguss aus der Form hergestellt werde! Difficile est satiram non scribere — unsere unwahre Zeit kommt eben „ohne Feigenblätter und Tierfelle“ nicht aus. Nach dem Abguss ist die Figur dann von Michaelis [1]) veröffentlicht und mit gewohnter Genauigkeit wie Gelehrsamkeit besprochen worden; vgl. darnach die Abbildung Fig. 11. Ergänzt sind an der Statue der ganze linke Arm von der Achsel bis auf die Fingerspitzen, der Nacken und der Hals, das linke Bein bis an das Knie sowie das rechte bis über den Knöchel (beide Beine sind dabei ein wenig zu lang ausgefallen), das Untergestell des Gefässes und die ganze Basis. Der Kopf, an dem die halbe Nase neu ist und der von anderem Marmor zu sein scheint, ist nicht richtig aufgesetzt, sondern muss zusammen mit einer leichten Bewegung nach hinten ein wenig nach rechts vom Beschauer gewendet sein; schlimmer ist, dass der Kopist auf die Wiedergabe der seelenvollen Reize der Praxitelischen Knidierin, vor allem des feuchten anmutigen Blickes verzichtet hat. Dafür tritt ergänzend der kleine Marmorkopf ein, der zu Anfang des Jahres 1881 in Olympia gefunden wurde und noch im dritten Jahrhundert nach dem Original des Praxiteles gemacht sein mag (Fig. 12) [1]). Aus diesen beiden Kopien, der Statue der Sala a croce greca im Vatikan und dem olympischen Köpfchen, vermögen wir nun jetzt das berühmteste Werk des Praxiteles, dessen Darstellung solchen künstlerischen Sturm erregt hat, völlig wiederherzustellen! Die schaumgeborne Göttin legt eben das letzte Gewandstück mit der Linken auf das neben ihr befindliche Badegefäss und steht nun in unverhüllter Nacktheit vor uns; leise ist der göttliche Leib zusammengezogen; nur am linken Oberarm glänzt noch ein schmückender Reif; die Rechte bedeckt die Scham: das Antlitz, dessen anmutige Einzelformen der Schönheitsgöttin würdig sind, blickt keusch und lieblich auf; die



Fig. 11. Kopie der knidischen Aphrodite des Praxiteles. Rom, Vatikan.

1) Vgl. Michaelis im Journal of hellenic studies VIII, S. 324 ff. Nr. D. und pl. 80; darnach auch Reinach. Gaz. des beaux-arts II. Pér. 37, S. 89 ff.

1) Vgl. Ausgrabungen von Olympia V, 25. A; Michaelis a. a. O. S. 353 (mit Autotyp, nach dem der obige Holzschnitt gemacht worden ist); u. a. m.

schmachtende Feuchte der Augen, die Lieblichkeit des leicht geöffneten Mundes, die wirkungsvolle Schlichtheit des welligen Haares sichern dem Kopfe den Vorrang gegenüber dem schönen lebensfrischen Leib, der zwischen zu wenig und zu viel Fülle glücklich die Mitte hält. Dazu kommt die Lebenswahrheit der Bewegung, die Keuschheit des Ausdrucks, die Unschuld des Fleisches. Echt Praxitelisch ist neben der fein abgewogenen Stellung der künstlerische Gegensatz zwischen der glatten Nacktheit der Figur und der krausen Faltenfülle des auf das herrlich geformte dreihenkelige Weihgefäss (Hydria) sich legenden Gewandes, dadurch wird hier wie beim Hermes der göttliche Leib noch mehr hervorgehoben. Wir begreifen völlig, dass die Praxitelische Knidierin den Hellenen als das vollendetste irdische Abbild der himmlischen Aphrodite zu gelten pflegte.

Fig. 12. Marmorkopf aus Olympia.

Diesen hehren Gestalten des Olympos reihe ich zunächst zwei kleine Werke an, welche ihre Vorwürfe aus dem vollen Menschenleben herausgegriffen haben und durch den packenden Humor ihrer naturalistischen Wiedergabe hier eine Stelle verdienen. Das erste Werkchen, eine kleine Bronze aus dem Nildelta[1]) und jetzt in der Sammlung der archäologischen Gesellschaft zu Athen befindlich, stellt einen Nubier dar, der auf den Strassen Alexandriens vor sich ausgebreitete Früchte feilbietet und zum Anziehen der Strassenjugend ein Äffchen bei sich hat. Der bartlose Mann (Fig. 13), auf dem Erdboden sitzend, hat das eine Bein untergeschlagen, das Knie des anderen hoch heraufgezogen und darauf im dolce far niente beide Hände und den Kopf gelegt; sein Affe sitzt auf der Schulter und sucht eifrig im Haar seines Herrn nach unberufenen Einwohnern. Alles ist hier getreu der Natur abgesehen: die Magerkeit der Gestalt, die langen Extremitäten, die lockige Haartracht, das Zusammenkauern beim Sitzen, das Wohlbehagen beim Thun des Affen. Die Bronze, in ihrer Art ein Meisterwerkchen, ist in betreff ihrer Entstehungszeit nicht genau zu bestimmen: sie kann aus der Zeit der Ptolemäer, ebensowohl aber auch erst aus der römischen Kaiserzeit stammen.

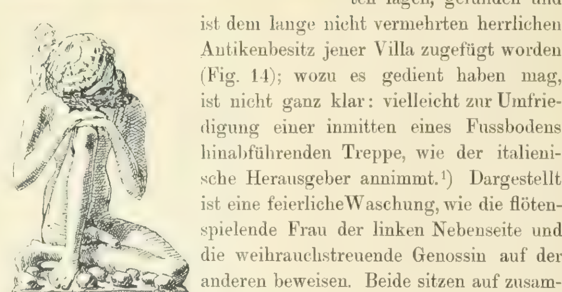


Fig. 13. Nubier mit Affen. Bronzefigur.

Von den zahlreichen Funden, die in letzter Zeit der unerschöpfliche römische Boden uns geschenkt, begnüge ich mich, zwei Marmorwerke anzuführen, die besonders anziehend sind und allgemeine Beachtung beanspruchen dürfen. Das eine, ein dreiseitiges Flachrelief (Länge vorn 1,40 m; an den Seiten je 0,68 m; Höhe jetzt 1,10 m), wurde im Bezirk der Villa Ludovisi, wo im Altertum die Sallustianischen Gärten lagen, gefunden und ist dem lange nicht vermehrten herrlichen Antikenbesitz jener Villa zugefügt worden (Fig. 14); wozu es gedient haben mag, ist nicht ganz klar: vielleicht zur Umfriedigung einer inmitten eines Fussbodens hinabführenden Treppe, wie der italienische Herausgeber annimmt.[1]) Dargestellt ist eine feierliche Waschung, wie die flötenspielende Frau der linken Nebenseite und die weihrauchstreuende Genossin auf der anderen beweisen. Beide sitzen auf zusammengelegten Kissen, jene völlig nackt, diese dagegen vom Scheitel bis zu den Zehen ganz eingehüllt; dieselbe hält auf der linken Hand das geöffnete Kästchen, aus dem

1) Vgl. Puchstein, Ath. Arch. Mitteil. VII, S. 11 Nr. 332; Schreiber, ebend. X, Taf. 11, 2. S. 383.

1) Abg. u. bespr. C. L. Visconti, Bull. arch. comun. di Roma XV (1887) Taf. 15/16. S. 267 ff.; die beiden Schmalseiten auch abgebildet und bespr. Gaz. des beaux-arts II. Pér. 37, S. 73 (Weihrauchspenderin) und S. 75 (Flötenbläserin).

sie Weihrauchkörner mit der rechten genommen und in die Kohlenschale des vor ihr stehenden Thymiaterion, an dem mittelst eines Kästchens der durchlöcherte glockenförmige Deckel herabhängt [1], zu werfen im Begriff ist. Zwischen beiden geht auf der Vorderseite die Waschung vor sich: eine junge Maid steigt aus einem Bach empor, indem sie beide Hände auf die Schultern zweier Dienerinnen legt, welche jederseits von ihr auf den Kieseln am Rand des Wassers stehend ihr je mit der einen Hand dabei behilflich sind, während sie mit den anderen Händen ein grosses Handtuch vor der Badenden ausgespannt halten; die Frauen, merkwürdigerweise auch die Badende, sind bekleidet. Es wird ein hochzeitliches Bad in einem einheimischen Bach sein, dessen feierlicher Gebrauch mehrfach bezeugt wird (vgl. z. B. den 10. pseudo-aeschineischen Brief; u. s. w.). Nicht minder anziehend als die Darstellung ist die Technik des Werkes, die in der Kaiserzeit etwa des ersten Jahrhunderts eine attische Darstellung aus dem Schluss des sechsten Jahrhunderts kopirt [1]) und dabei hin und wieder des Kopirens satt freier verfährt (z. B. in den Falten des ausgespannten Tuches). Das andere Monument gehört nach Darstellung und Stil ganz dem Schlusse des ersten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung an: der Grabstein eines Militärschusters, des C. Julius Helius, welcher laut der Inschrift seine Werkstatt in der Nähe der alten Porta Pontinalis gehabt hat; begraben aber wurde er jenseits des Tibers vor der Porta Angelica, wo der Stein gefunden ward



Fig. 14. Relief, gefunden bei der Villa Ludovisi

(Fig. 15).[2]) Innerhalb einer rechteckigen Nische steht in Hochrelief die lebensgrosse Büste des Schusters, die im prächtigsten Realismus und sprechendster Ähnlichkeit ausgeführt ist. Nur Dutzendarbeit — aber welche Sicherheit in der Wiedergabe der Individualität! Das volle Gesicht glatt und bartlos, die runzelige Stirn hoch gewölbt mit weithin strahlender

1) Vgl. dazu Z. B. Rochette, Mem. chrét. III. 9, 1 (Brit. Mus. Nr. 982) und Flandin-Coste, Perse ancienne III, 154; u. a. m.

1) Vgl. z. B. die grosse Verwandtschaft der Flötenbläserin mit der „Sekline“ des Euphronios (Petersb. Ermitage Nr. 1670: Compte rendu 1869, Taf. 5).

2) Abg. u. besp. Gatti Bull. arch. comun. di Roma XV (1887) S. 2 ff. Taf. [illegible].

Glatze, die Ohren sehr gross, die Augen klein und blinzelnd, die Nase stark und lang, am linken Mundwinkel ein behaartes Muttermal, der Hals kurz und dick, dazu eine gewisse Behäbigkeit und Gutmütigkeit, die wohlthuend wirken — ein echter Sohn der kaiserlichen Hauptstadt! Unten die Inschrift; oben zwei Leisten, der eine mit einem Soldatenschuh bekleitet, nebst dem D(is) M(anibus). Es ist anziehend, mit diesem Grabstein eines kaiserlich-römischen Schusters denjenigen eines athenischen Kollegen etwa aus der Zeit des peloponnesischen Krieges, Namens Xanthippos, zu vergleichen, der sich seit einem Jahrhundert in London befindet.[1]) Während der Römer nur bedacht ist, sein Gesicht möglichst getreu zur Darstellung zu bringen, erscheint der Grieche von den Seinen (Weib und Töchterchen) umgeben, in Gestaltung und Haltung und Gewandung ganz ideal aufgefasst; in der erhobenen Rechten hält er einen Leisten, den er prüfend betrachtet. Der Grabstein des Xanthippos führt uns den Idealismus des Hellenentums vor, der alles Irdische veredelt und emporhebt; der Stein des C. Julius Helius zeigt dagegen das nüchterne Römertum, welches einzig noch im Bildnis künstlerische Triumphe zu feiern vermag.



Fig. 15. Grabstein des C. Julius Helius, römischen Militärschusters

Von griechischen Vasenbildern, die in den letzten Zeiten durch Abbildungen bekannt geworden, wähle ich die folgenden zwei, um ihre stille Schönheit allen denen zugänglicher zu machen, die sich für diese Erzeugnisse attischer Kleinkunst interessiren bez. interessiren sollten. Es sind attische buntfarbige Grablekythen mit Totendarstellungen — Darstellungen, die durchaus nicht selten vorkommen, aber hier ganz besonders zart und schön zur Wiedergabe gelangen. Das erste Bildchen (Fig. 16) findet sich auf einer Lekythos in Athen[1]) und stellt den Augenblick dar, wo der bärtige Tod (Thanatos) und der jugendliche Schlaf (Hypnos) eine tote in das Leichentuch gehüllte Frau in die Grube zu legen im Begriff sind; daneben erhebt sich schon der mit stattlicher Bekrönung geschmückte Grabstein. Bei diesem letzten Liebesdienst der beiden für uns Menschen so wohlthätigen Zwillingsbrüder ist ein Jüngling, doch wohl der hinterlassene Mann der Gestorbenen, zugegen: blickt er zum letztenmal auf die geliebte Gestalt herab und hebt dabei wie grüssend die eine Hand — oder will er nach dem Hut greifen? Ueber dem Vorgang liegt eine feierliche Stille, ein heiliger Friede, wie er der Gegenwart der Gottheiten und dem Ernst des Augenblicks angemessen ist. Ebenfalls in Athen wird die andere Lekythos aufbewahrt, welche in Eretria ausgegraben ist und deren Bild unter Fig. 17 wiedergegeben wird.[2]) Am hohen Gestade des

1) Abg. Ancient marbles of the Brit. Mus. X, 33; Ellis, Townley gallery II. S. 106; vgl. die richtige Erklärung bei Friederichs-Wolters, Gipsabg. ant. Bildw. Nr. 1019.

1) Vgl. Collignon, Vas. peints Nr. 631: abg. in Originalgrösse Dumont-Chaplain, Hist. de la peint. des vas. gr. p. 27/28; ferner Gaz. des beaux-arts II. Pér. 9 p. 132 = Robert, Thanatos S. 27 = Rayet-Collignon, Céramique gr. p. 231; vgl. Pottier, Lécythes blancs p. 24, 2; Murray, Academy 1878 Nr. 345, p. 569; III. Hall. Winckelmannspr. Anm. 204.

2) Abg. in Originalgrösse Antike Denkmäler I, 23, 3; vgl. Dulm, Arch. Jahrb. II S. 242 f; Ephemeris archaiol. 1886 S. 31 ff.

Acheron ist ein Knäblein angelangt, in Begleitung seiner Wärterin, welche ihm einen Kasten voll Spielzeug und sein Lieblingstier (Gans oder Ente) mitgenommen hat, zum Spiel und Zeitvertreib im Schattenreich. Sie hatte den Kleinen, dem das Laufen noch schwer wird, auf seinen Mantel zur Erde gesetzt, bis Charon herüberkäme, ihn zu holen — nun ist der struppige Fährmann, im Arbeiterkittel und Filzmütze, in der Linken die lange Ruderstange, da und streckt die rechte Hand nach dem Kinde aus, das ihn verwundert anguckt; Charon aber scheint sich eines gewissen Mitleids mit dem zarten Menschengewächs, das er diesmal den Toten zuführen soll, nicht zu entwehren, wie der Ausdruck des Gesichts und die Bewegung der Hand verraten.

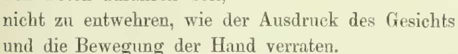




Fig. 16 Bestattung Vasenbild.

Geradezu epochemachend für die technische wie künstlerische Kenntnis der antiken Malerei ist die Menge von in Lebensgrösse gemalten Porträts aus der Kaiserzeit, welche die Herren Theod. Graf [1]) und Flinders Petri [2]) kürzlich aus dem ägyptischen Fajum nach Europa gebracht haben. Während die Bilder des letzteren dem British Museum einverleibt sind, macht die Sammlung Graf, aus etwa hundert Stück bestehend, augenblicklich noch eine Rundreise durch die Hauptstädte unseres Weltteils und wartet desjenigen Museums, das sie erstehen will. Gar mancherlei ist darüber namentlich in den Tagesblättern geschrieben worden, aber im ganzen nur wenig Stichhaltiges und Brauchbares. Indem hier zu den vier Abbildungen Grafscher Bildnisse, welche diese Zeitschrift ihren Lesern schon früher gebracht, noch weitere vier geboten werden (Fig. 18), füge ich in aller Kürze zugleich bei, was zur richtigen Beurteilung und zum genussreichen Verständnis dieser antiken Porträts zu wissen nötig ist. Zunächst die Technik. [1]) Diese auf dünne Holzplatten gemalten Porträts, welche den frei in den Grabkammern daliegenden umwickelten Mumien auf die Gesichter aufgelegt wurden, sind die ersten zweifellos enkaustisch d. h. vorwiegend mit Wachsfarben dargestellten Bilder, die wir aus dem Altertum besitzen und die uns von der hohen Vollendung dieser Malweise einen Begriff geben. Nur die spätesten Porträts sind a tempera gemalt; und bei einer kleinen Anzahl ist behufs schnellerer Fertigstellung eine Vereinigung von beiden Malweisen angewendet werden. So schwerfällig die enkaustische Technik war, welche die nach unserer Anschauung zähen Wachsfarben mit dem Spachtel aufsetzte und mit angenäherter Hitze vertrieb, so wenig sie sich für



Fig 17 Scene am Acheron Vasenbild

1) Vgl. darüber vor allem *Ebers*. „Eine Galerie antiker Porträts“ und *Donner von Richter*. „Die enkaustische Malerei der Alten“, München 1888 (Sonderabdruck aus der Allgemeinen Zeitung 1888, Beilage Nr. 135 ff. und Nr. 180); *Graul*. „Antike Porträtgemälde mit 2 Heliogr. und 7 Textillustrationen (verb. und verm. Sonderabdr. aus dieser Zeitschr. XXIV, S. 9 ff. und S. 39 ff.); auch *Heydemann*, Ber. des Sächs. Ges. der Wissensch. 1888, S. 295 ff.

2) Vgl. dazu The illustrated London News Vol. XCII, Nr. 2567, S. 717.

1) Wer sich darüber des genaueren und einzelnen unterrichten will, wird in Donner von Richters erschöpfenden Ausführungen (Anm. 2S) alles finden, was nötig und brauchbar ist; vgl. auch denselben in den Ber. des fr. deutsch. Hochstiftes N. F. V. [illegible], S. [illegible] ff.

Bilder grösseren Umfanges eignete, so vollendet tritt sie uns in diesen Porträts entgegen, dieselben machen ganz den Eindruck von mehr oder minder pastos gemalten Ölbildern, welche jedwede Farbenstimmung auf das schönste durchführen und bei aller Betonung der Zeichnung stets der malerischen Wirkung nachgehen. Ästhetisch betrachtet stellen sie sich den Porträtbildern jeder vollendeten Kunst und Zeit völlig ebenbürtig zur Seite. Besonders bewunderns-wert ist bei den Malern, die doch nur durchgebildete Handwerker, keine Künstler in höherem Sinne waren, die packende physiognomische Wiedergabe der einzelnen Individuen, wobei es gleichgültig ist, wenn heit und Naturwirklichkeit in der Vorführung der beiden pompejanischen Spiessbürger nichts zu wünschen übrig.[1]) Man erkennt leicht, dass hier Früchte *eines* Baumes vorliegen, wenn auch Technik und Vorlagen verschieden sind und verschieden wirken. Hand in Hand mit diesem Realismus geht auf den Grafschen Bildern eine gewisse Schablonenhaftigkeit in anatomischen Einzelformen (z. B. in den gross geöffneten Augen, deren oberes Lid unnatürlich hoch zurückgezogen ist, und in den meist nur flüchtig angelegten Ohren), was sich leicht aus der Fülle der Nachfrage und dem mehr oder weniger Handwerksmässigen der Herstellung erklärt. Denn wie einerseits






Fig. 18. Vier Mumienporträts. Im Besitze des Herrn TH. GRAF.

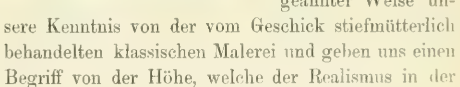
nicht entschieden werden kann, ob die Gesichter für die dereinstige Bestattung im voraus direkt nach dem Leben gemalt sind oder ob sie etwa erst nach dem Tode nach vorhandenen Bildern für die Mumien kopirt wurden. Die Wahrheit der Auffassung und der Wiedergabe steigert sich zu einem Realismus, der im ersten Augenblick völlig modern scheint. Aber vereinzelt steht dieser Realismus im Altertum durchaus nicht: wir finden hin und wieder z. B. in Pompeji Porträts, welche al fresco auf die Wände gemalt, den gleichen Realismus in Auffassung und Ausführung bekunden. Ich kann mir nicht versagen, als Beweis dafür hier ein in den sechziger Jahren ausgegrabenes Familienbild nach einer Photographie anbei mitzuteilen (Fig. 19). Dasselbe stellt das pompejanische Ehepaar, P. Paginus Proculus und seine Ehefrau, ihn mit der Schriftrolle etwa als Duovir, sie mit dem Stilus als „Musis amica" dar und lässt an Ungeschminkt-*das* als allein richtiger Standpunkt zur ästhetischen Beurteilung der Porträts festzuhalten ist, dass die Maler ähnlich wie die pompejanischen Maler nicht Künstler im höheren Sinne, sondern nur in der Überlieferung fest geschulte Kleinkünstler gewesen, so wächst dadurch andererseits nur unser staunendes Entzücken über ein Kunstvermögen, dessen namenlose Handlanger und Dienstleute so etwas zu leisten im stande sind, wie diese enkaustischen Bildnisse aus dem Fajum mit ihrer technischen Fertigkeit, ihrer malerischen Gewandtheit, ihrer anatomischen Kenntnis, ihrer physiognomischen Treffsicherheit es sind. Was würden wir erst zu schauen bekommen, wenn das Werk irgend eines der berühmten griechischen Maler dem Schoss der Erde entstiege! Was endlich die

1) Vgl. auch die sehr mässige Abbildung im Giorn. degli sc. di Pomp. NS. I 2 S. 57 ff.; zu dem städtischen Amt des Mannes vgl. C. I. Lat. IV N. 222; 660; 1122; u. ö.

Zeitbestimmung der Porträts, welche uns eine fertige Mischung der griechisch-römischen mit der ägyptischen sowie mit der jüdischen Rasse vorführen, betrifft, so scheint die Sitte, statt plastisch ausgeführter Mumiendeckel die Leichenhülle zu bemalen und das Porträt darauf anzubringen, etwa gegen den Schluss des ersten christlichen Jahrhunderts in Ägypten aufgekommen zu sein und im folgenden Jahrhundert vornehmlich geblüht zu haben. In die Mitte dieses Jahrhunderts, wo das alte Pharaonenreich durch und nach Hadrian noch einen kurzen Nachsommer des Friedens und des Ruhms genoss und noch einmal alle Künste herrlich gediehen, fällt der Hauptteil, fallen die besten der erhaltenen Porträts; mit dem Aufhören der Mumienbestattung gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts hören denn auch die mehr und mehr a tempera gemalten Mumiengesichter auf. Anziehend ist es, den Kreisgang zu beobachten, den die Gräberporträts im Nilthal während eines Zeitraums von 5000 Jahren zurücklegen. In der Epoche der Pyramiden erwachte der denkbar ausgeprägteste Realismus; dann tritt mit dem Marasmus des neuen Reiches immer mehr und mehr Schematismus und Schablonentum an die Stelle, welche auch die hellenische Kunst der Ptolemäerzeit nicht zu bewältigen vermag. Das wird mit der Herrschaft der Römer anders: das Porträt, dessen künstlerische Ausbildung die Kaiserzeit in erster Linie förderte, wird auch im ägyptischen Totenkultus wieder individueller und schliesslich realistischer mit den Grafschen Mumienbildnissen aus dem Fajum ist der Kreislauf der Wiedergabe menschlicher Physiognomien erfüllt, das Porträt wieder da angelangt, wo es in den ersten Zeiten des alten Reiches begonnen hatte. So bieten diese sprechend lebendig gemalten enkaustisch ausgeführten Mumiengesichter aus der römischen Kaiserzeit nach allen Seiten hin genug des Interessanten und Wichtigen, aber in erster Linie erweitern sie in ungeahnter Weise unsere Kenntnis von der vom Geschick stiefmütterlich behandelten klassischen Malerei und geben uns einen Begriff von der Höhe, welche der Realismus in der Kunst des klassischen Altertums erreicht hat.



Fig. 19. Paginus Proculus und seine Gemahlin. Pompejanisches Freskobild.



H. HEYDEMANN.



BRIEFWECHSEL ZWISCHEN MORITZ VON SCHWIND UND EDUARD MÖRIKE.

MITGETEILT VON *JAKOB BAECHTOLD.*

13. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Freund!

Angefangen oder fertig, ich möchte meinen Brief haben, der durch das Hereinbrechen der Buchhändler-Geschichte unterbrochen worden ist.

Meiner Rechnung und Vorhaben nach sollte ich den nächsten Sonntag in Stuttgart sein, wenn aber alles zu Stein und Bein gefroren ist, da bleibt man besser hinterm Ofen sitzen. Bitte mich also nicht zu vergessen und empfehle mich den sämmtlichen Damen bestens.

Ihr ergebener M. v. Schwind.

M. 3. März 1867.

14. Schwind an Mörike.

Verehrter Freund!

Sie werden sich was schönes von mir denken, dass Sie mir die schönen Bücher schenken, und ich schreibe nichts. Unser Allergnädigster hat mir noch Aufträge aufgehängt, die mich mit den noch übrigen Wiener Arbeiten so ins Gedränge brachten, dass ich morgen noch arbeiten muss und Dienstag will ich schon abreisen ... Wo die Zeit und Stimmung hernehmen!

Es sei Ihnen also angezeigt, dass ich beide Bände[1]) mit dem grössten Vergnügen gelesen habe. Ich und meine Frau. Wenn Sie zu etwas Illustrationen wollen, da brauchte man keine Seite zu überschlagen, und Sie sollten auch gar nicht lange warten. „Der Schatz“ und die Geschichte, wo die Kinder Theater spielen[2]), hat mir gar zu gut gefallen. In dem „Hutzelmännchen“ ist die Vermischung des feenhaften und purzlichen ganz ausgezeichnet lustig. Da brauchte man nur sofort zu zeichnen.

Auf der Photographie schaut meine Frau allerdings etwas unbehaglich aus; macht auch mitunter etwas finstere Gesichter, aber sie hat nebst ihrer freundlichen, auch noch ihre possierliche Seite, und erträgt ihr Schicksal, eine Malersfrau zu sein, mit ziemlich viel Grazie. Ich wollte nur, Sie können einmal nachzusehen wie's bei uns zugeht. Wir waren die Osterfeiertage am See draussen, das sollte Ihnen nicht wenig gefallen, der junge Schnee in den Bergen, die Sonne auf dem See, und die schönen Waldungen! Das Bier ist Gott sei Dank schlecht genug, aber dafür kann man sorgen. Aber Ihre Frauen lassen Sie nicht fort, das durchschaue ich.

Dienstag solls aber fort gehen, und dieser Brief stellt zugleich einen Abschied vor. Wer weiss, ob nicht Wien diesmal ein ruhiger Winkel bleibt, während es anderswo drunter und drüber geht. Item, ich male drauf los, so lang sie mich nicht vom Gerüst herunter schiessen.

Ein etwaiger — sehr erwünschter und im Stillen gewünschter — Brief findet mich — Wien, Landstrasse Wassergasse No. 4. Leben Sie recht wohl, freuen Sie sich der 4. Ausgabe, empfehlen Sie mich Ihren grossen und kleinen Damen allerbestens und behalten in gutem Andenken

Ihren ergebensten
Freund Schwind.

M. 27. April 1867.

15. Schwind an Mörike.

Wien, d. 11. Juni 1867.

Sehr verehrter Freund!

Ich wollte, Sie müssten einmal in eine fremde Stadt und fresco malen, damit Sie wüssten, wie es schmeckt, wenn einem niemand schreibt. Man könnte gerade eben so gut auf dem Zobelfang sein und da fragte es sich noch, ob die Kälte nicht noch angenehmer ist als die Hitze, die man aussteht.

Es geht Tag für Tag wie in der Tretmühle und Samstags, wo aber nicht einmal ausbezahlt wird, wie bei den beneidenswerthen Steinhauern, thun einem alle Knochen weh.

Wissen Sie, was mich jetzt so oft erinnert? Wenn ich im Stadtpark frühstücke und zwar um 6 Uhr Morgens, so kommt die leibhaftige Prinzessin Rothtraut mit ihrer Mama oder was es ist. Von oben bis unten vornehm, die schönsten Füsschen, prachtvolle Haare und dabei so frisch und munter, dass man ihr den zierlichsten Muthwillen zutrauen möchte. Nun wir wissen, wie sie aussieht, fehlt nichts mehr, als dass wir sie zeichnen.

1) Die vierte Auflage der Gedichte und die vier Erzählungen in der neuen Ausgabe.

2) „Lucie Gelmeroth“.

Was macht die 4. Auflage? Mit meiner Arbeit geht's sehr vorwärts, und nächste Woche dürfte das für dies Jahr bestimmte grosse Bild fertig sein. Stellenweise denke ich der Fresco-Malerei einiges abgewonnen zu haben, was sie bisher für sich behalten hat. Es giebt dann noch ein halbes Dutzend Kinder, deren jedes einen Tag kostet, und etliche Korrekturen an den Arbeiten vom vorigen Jahr, dann gehen wir wieder heim und haben diese Theater-Geschäfte, die jetzt im 4. Jahr spielen, glücklich vom Halse.

Für sehr erspriesslich förderlich und angenehm würde ich einen Brief von Ihnen ansehen, mit einigen guten Nachrichten von Ihnen und den werthen Ihrigen. Die Geselligkeit ist für mich, der ich weit draussen wohne und nach der Arbeit müd bin, nicht gross; dagegen die Kunstverhältnisse mit einem starken Beischmack von Bukarest oder Odessa versetzt. Leben Sie recht wohl und nehmen Sie meine Adresse mit einigem Wohlwollen in Ihr Herz auf.

Schwind.

Wien. Landstrasse. Wassergasse No. 4, 3. St

16. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Freund!

Jetzt wäre ich wieder in Nieder-Pöcking bei Starnberg. Sie brauchten also nicht einen so weiten Brief wie nach Wien hinunter zu schreiben, was, wie ich wohl weiss, eine zuwidere Geschichte ist — um mich wissen zu lassen, wie es Ihnen sammt Familie geht. Nach so langem Mangel an Nachrichten wäre es eine rechte Gutthat, wenn Sie mir dergleichen zukommen liessen. Ich habe zu berichten, dass ich, Gott sei's getrommelt und gepfiffen, meine Arbeit in Wien ohne jeden Verdruss und ohne Krankheit oder Unwohlsein oder sonstige Störung glücklich zu Ende gebracht habe. In Anbetracht, dass der Spass alle Tage um 7 Uhr früh angeht und mit einer kleinen Unterbrechung von 10—11 allenfalls bis 5 Uhr dauert, wenn auch nicht alle Tage, kann ich in meinen Jahren von Glück sagen, dass es so gegangen ist. Frau und Tochter haben das Ihrige dazu gethan so wie mein alter Camerad Moosdorf, der schon die Feldzüge auf der Wartburg und in Reichenhall mitgemacht hat, sich als ein Muster von Ausdauer und Freundschaft bewährt hat. Aber Alles hat seinen Lohn gefunden. Die Frau kriegt einen neuen Schwiegersohn, die Tochter einen braven Mann, Medizinmann in Wien; Moosdorf eine selbständige Arbeit in seiner Heimat, die, wenn es auch wieder lausige Götter[1]) und Göttinnen sind, doch den Mann für Zeit Lebens gegen Mangel schützt; der Maurer, der alle Tage auf dem Fleck war und ein Stück so schön angetragen hat wie das andere, hat vom Bau aus eine Gratification von 50 Fl. erhalten nebst manchem guten Trinkgeld und meine Wenigkeit kann sagen: ich brauche keine halbe Stunde mehr zu verkaufen, denn ich brauche kein Geld mehr erstens, und zweitens oder allererstens steht zu Mozarts Andenken die Zauberflöte an dem Fleck gemalt, wo sie hingehört, und das Auslachen und Nasenrümpfen hat ein End. Möge jede redliche Arbeit so ihren Lohn finden, wenn auch tamen sed tandem! Ein paar Jahre wollen wir's noch treiben. Vor der Hand habe ich für die heirathende Tochter eine Titelblattzeichnung für ihr Haushaltungsbuch gemacht,[2]) und ein Aquarell für den König, hoffentlich das letzte, und einiges für ein zweites gewerbliches Heft, so bequeme Sachen, denn ich bin etwas müd und bis die Hochzeit vorbei ist, kommt doch keine rechte Ruh ins Haus. Die Mörike-Zeichnungen habe ich mitgehabt und viel Freude damit gehabt. Ich bin doch noch auf Leute getroffen, die Ihre Gedichte nicht kennen. Hoffentlich büffeln sie jetzt daran . . . Mit den besten Grüssen an Ihre grossen und kleinen Damen

Ihr alter Freund

Schwind.

1) Karl Moosdorfs „Amor und Psyche" im Altenburger Schlosse.

2) Vgl. L. von Führich, M. v. Schwind S. 94 (1871).

17. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Freund!

Auf zwei Briefe keine Antwort bekommen, ist auf dieser ordinären Welt beinahe einer Kriegserklärung gleich. Da ich mir aber gar nicht denken kann, was Sie zu einer solchen treiben könnte, anderseits nicht die geringste Lust habe, meine diplomatischen Beziehungen abzubrechen, so erlaube ich mir ergebenst zu vermelden, dass ich im Gegentheil sehr von der Lust geplagt bin, mich wieder einmal nach Stuttgart eisenbahnlich befördern zu lassen. Wir werden gerade nicht jünger, und es wird hier ein Orakelspruch erzählt, der mir sehr einleuchtet. Frage: Wann hat ein armer Münchner auch einmal eine gute Stunde? Antwort: Wenn er nach Nymphenburg geht, da hat er eine gute Stunde hin. Wenn er also nach Stuttgart geht, hat er sechs gute Stunden.

Ich bin daran, mit wieder einer Lieferung Geräthschaften fertig zu werden, 20 Blätter, die möchte ich Ihnen zeigen. Dessgleichen habe ich Photographien von den Bildern für das Foyer im Wiener Opernhaus.

Frage also an, ob Sie da sind, und ob es bestimmte Tage oder Zeiten gibt, in denen der Tübinger Vischer in Stuttgart ist.

Die neuen Briefe von . . . haben was Komisches für mich; die höchste Begeisterung für alles, was Bauernlackl ist, und dabei gar nicht bemerken, dass alle diese social-comunistischen Bilder genau für den Salon des Banquiers und Stutzers berechnet sind, das geht über meinen Horizont.

Ich habe auch so lachen müssen über einen überschwenglichen Artikel aus Stuttgart über den Aufenthalt des Clavier-Abbés Lisst. Nach den unglaublichsten Adorationen dessen, als Künstler und Mensch — kommt auf einmal der „Mephisto Walzer" zum Vorschein. Hat man je so was Eselhaftes gesehen!

Bei mir ist es recht einsam, seit meine zweite Tochter aus dem Haus ist. Gott sei Dank ist jetzt wenigstens meine Frau wieder guter Dinge, nachdem sie, ich weiss nicht wie lang, vom Zahn- und Halsweh Tag und Nacht geplagt war.

Meister Scherzer habe ich auf einen Augenblick gesehen, von der Panting-Cur etwas übel zugerichtet. Es wird fast gescheidter sein, seinen Bauch zu behalten und dabei frisch auf zu sein.

Leben Sie recht wohl, verehrter Freund, empfehlen Sie mich sammt Frau Ihren Damen und lassen Sie sich's ein paar Zeilen kosten.

Ihr ganz ergebener

M. v. Schwind.

München, d. 20. Oktober 1867.

18. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Freund!

Vor allem steht fest, dass mein Tochterl nicht, um die ihr zugedachte Vase verkürzt werden darf[1]). Es wird also hiemit feierlichst darauf Beschlag gelegt, — ergriffen und

1) Mörikes bekannte Lorcher Liebhaberei in der Töpferkunst.

bezeichnet — und es wird meine Sorge sein, mich ihrer zu bemächtigen, was man Besitzergreifen nennt.

Nach Stuttgart zu gehen, wenn Sie in Lorch sind, könnte mir gar nicht einfallen. Ob über meine Sachen geschrieben wird oder nicht, ist mir am Ende ganz Wurst, und Verleger oder nicht Verleger, geht auch auf eins hinaus. Dass Ihre Gesundheit nicht in der Ordnung ist, ist eine traurige Geschichte. Es ist noch ein Glück, dass Sie so gut damit zurecht kommen. Dass bei Ihrer guten Frau auch noch eine Nervenwirthschaft sich etablirt hat, ist noch vollends das ärgste.



Erzengel Michaels Feder Zeichnung von M VON SCHWIND zu dem Gedicht von MORIKE (Nach einer Photographie.) Vgl S 107.

Davon weiss ich auch ein Lied zu singen. Wir arbeiten alle zu viel und haben zu wenig Freude. Da kommt das Ding her. Bei mir wird's mit den Jahren besser. Nur verschluckten Ärger kann ich nicht vertragen.

Wenn Ihnen das Leben in einer so kleinen Stadt taugt, bleiben Sie dort. Ich habe auch schon daran gedacht, aber eigentlich ist mir München zu langweilig und ich wäre lieber in Wien. Mir fällt bei Lorch eine Erzählung eines Freundes ein. Er dürstet nach Ruhe, sucht im Lande herum ein Städtchen, wo die Menschen friedlich beisammen leben, Ruhe, Friede, Eintracht. Endlich lässt er sich nieder in einem romantischen Paradiese. Es sind ausser Bauern und friedlichen Bürgern nur drei ineinander verheirathete Familien im Ort. In drei Tagen, erzählt er, sei er im klaren gewesen, dass diese drei Familien in fünf wüthende Parteien gespalten sind und da sei er wieder abgereist.

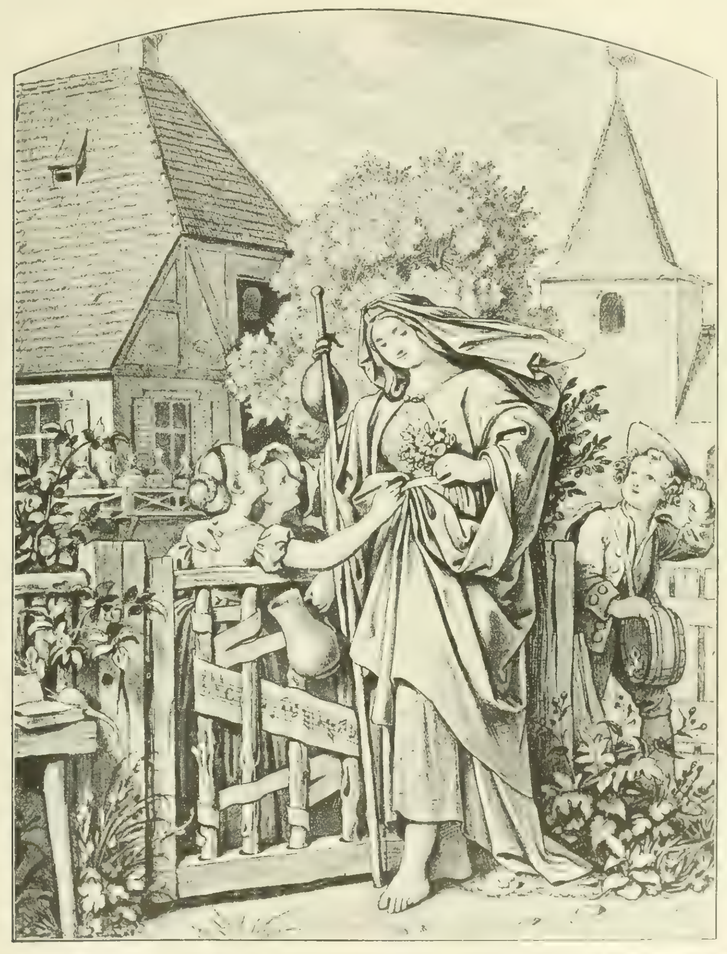
Bei mir ist jetzt sehr viel zu thun, umsomehr als ich mich auf eine etwas lange Arbeit eingelassen habe. Dennoch hoffe ich auf einen schönsten Samstag Morgen, an dem es abreiserlich aussieht. Es wird wohl der Zug von Nördlingen nach Lorch mit dem von München nach Nördlingen zusammenhängen.

Da Sie das Zimmer nicht verlassen, finde ich Sie jedenfalls zu Haus, und ich kann auch auf all den Spektakel hinauf einen ruhigen Tag brauchen. . . .

26. Dez. 1867.

So schrieb ich gleich nach Empfang Ihres Briefes, der besten Meinung, in ein paar Tagen mich auf den Weg zu machen. Nun war aber mein Sohn in Carlsruh. Ich wollte mit ihm irgendwo zusammentreffen. Derweil kam er plötzlich hierher — item die Zeit war verpasst, und ich musste nach Wien, wo ich vom 15. November bis 2. Dezember mich aufhielt. Eine zwanzigjährige Tochter in die Fremde verheiraten, das ist ein Stück Arbeit, und ein Wiedersehen über alles kostbar. Gott sei Dank sieht sie vortrefflich aus, und ist höchlichst zufrieden, und in meinem Geschäft

kam ich gerade recht um einen grossen Unsinn aufzuhalten. Seit ich zurück bin, plagte ich mich mit kleinen Ausbesserungen herum, und bekam am rechten Ellbogen einen grossen roten heissen Fleck, begleitet von allgemeiner Verkältung, so dass ich nicht ausgehen und nichts thun konnte. Nun haben wir Weihnacht hinter uns und steuern dem neuen



Das Pfarrhaus zu Cleversulzbach. Zeichnung von M. VON SCHWIND für Ed. Mörike. (Nach einer Photographie.) Vgl. S. [illegible]

Jahr zu. Wenigstens bringt man da seine Briefschulden in Ordnung. Reden wir also von dem gescheidtesten, von jenem schönen Topf aus Erden, und dessen Beförderung nach München. Ich weiss es — packen ist das ärgste — aber hoffentlich gibt es in Stuttgart auch Menschen, die so was besorgen, um Geld und gute Worte. Allenfalls ist der photographische Buchhändler mit einem solchen individus bekannt und schafft es herbei. Mein Tochterl freut sich so, und es ist eine solche Ehre für [illegible], [illegible] ich nicht ablassen kann, Sie zu quälen. Dessgleichen werden Sie geplagt mit einer Sendung von Zeichnungen, wenn ich weiss, wo Sie jetzt eigentlich sind. In dem einsamen Lorch oder in dem gleichfalls einsamen Stuttgart? Wollen Sie mir das mit zwei Worten zu wissen machen? Sie wundern sich gewiss, dass ein Mensch so närrisch ist, und zeichnet 40 Blätter voll Uhren, Tintenzeuge, Lampen, Schlösser u. dergl. Teufelszeug. Ich habe aber von Natur aus eine Goldschmieds-Ader im Leib, die mir keine Ruhe lässt.

Hoffentlich haben Sie Weihnachten gesund und fröhlich unter den Ihrigen zugebracht, und gehen dem neuen Jahre wohlgemut entgegen. Ich für mein Teil denke, trotz meinen Jahren, noch was zu leisten.

Ich habe mich dummer Weise wieder in eine grosse Arbeit eingelassen — wie Grillparzer sagt — so lange Sachen, worunter er Trauerspiele versteht. Ich habe den alten Herrn — 76 Jahre — in Wien besucht, und mit ihm von dieser Arbeit, der Geschichte der Melusine, gesprochen, mit der Bemerkung, dass das Wunderbare dermalen ausser Credit sei. Sagt er darauf: Ich habe ein Gespräch in 4 Versen gemacht, das heisst:

„Lasst mir doch das Wunderbare
Gar mancher hat's vor mir geehrt;
Allein das Menschliche — das ist das Wahre".
„„Das Wahre — aber kaum der Mühe werth.""

Nicht übel. Das ist Schade, dass Sie den Mann nicht kennen. In Paris waren Bilder von mir, die glänzend durchgefallen sind, was mich eigentlich freut, denn ich möchte diesen Hanswursten nicht gefallen. Sind aber wieder eigene Kauze unter den Franzosen. An Kaulbach schreibt Einer, sie wüssten keine Gegenstände — bei uns — er nennt auch mich, schiene daran kein Mangel zu sein, und bliebe gewiss eine Menge unausgenützt liegen; wir möchten ihnen von unserm Überfluss schicken. Das ist doch vortrefflich. Wäre ich des Französischen mächtig, so bekäm' er einen Brief von mir. Mit Staunen bin ich erfüllt über X. Im Ganzen so gescheidt und im detail so dumm! Spricht ganz trocken aus, ein Bild soll gar nichts vorstellen — blos Malerei —. Der soll sich wundern, was die in ein Paar Jahren für Geschmiers vorbringen. Die Kunst ist ein sehr aristokratisches Ding, da lasst's die Herrn Demokraten sitzen. — Aber was kümmert Sie das dumme Zeug? Sie leben in einer andern Welt; die neue Ausgabe ist reizend. Erstens ist das Portrait ganz gut [1]) — Der Druck grösser, und die neuen Gedichte einzig, eins schöner als das andere. Werden immer wieder hervorgeholt und gelesen, und werden immer schöner.

Jetzt empfehlen Sie mich Ihren grossen und kleinen Damen, bedauern Sie mich, dass ich um den Besuch gekommen bin, und freuen Sie sich mit mir, dass es wieder auf den Frühling losgeht, wo man wieder an's Reisen denken kann. Thun Sie ein übriges wegen des Topfes und lassen Sie mich wissen, wo Sie stecken. Gesundes und glückseliges neues Jahr wünsche ich Ihnen und Ihr ungetrübtes Wohlwollen und fröhliches Wiedersehen

M. 26. Dez. 1867. von Ihrem Freund Schwind.

19. Schwind an Mörike.

Verehrter Freund!

Das werthe Paar heisst: Ferdinand Bauernfeind Med. Dr. und Maria ditto[2]) hat geheirathet am 9. September 1867. Am 8. war die Braut 20 Jahr alt geworden, am 3. hatte das respektable Aelternpaar seine silberne Hochzeit gefeiert. — — Da Sie nun, wie es scheint, ganz ernstlich ein Hafner werden wollen, wäre es ein Verbrechen, Ihnen mein für das deutsche Gewerbwesen unentbehrliches Werk länger vorzuenthalten.[3]) Eine gänzliche Umwandlung, ein unerhörter neuer Aufschwung kann gar nicht ausbleiben. Nur Schade, dass sich kein Verleger dafür findet, und es bei näherer Betrachtung auch keinem zuzumuthen ist, dem deutschen Nationalstolz mit einer Sache entgegen zu treten, die sich untersteht, ohne sehnsüchtigen Hinblick auf Paris zu existiren. Wovon Ihnen Vischer erzählt hat. Die Schwersteine — die wurden in einer Zeitschrift gebracht. Es war Theseus, der den Grabstein seines Vaters aufheben soll.

1) Mörikes Porträt in der 4. Auflage der Gedichte.
2) Schwinds zweite Tochter.
3) S. o. S. 161.

Fallstaff im Waschkorb und ein Hausknecht, der einen Koffer eintritt. Es war damals eine Antwort auf die eselhafte Frage so vieler Ästhetiker: In welchem Stile sollen wir verzieren? Da habt ihr griechisches, mittelalterliches und modernes, aber alle drei sind schwer auf die Unterlage drückende Gegenstände — Papierschwerer. Mit eigentlichen Ornamenten habe ich mich wenig eingelassen, meine Thätigkeit fängt da an, wo das bezeichnende gerade dieses Geräths anfängt. Sie ist epigrammatisch und illustrirend. Ich lege ein Heft Almanach von Radirungen bei (sehr schön eingebunden, den Versen von Feuchtersleben zu Ehren[1]). Ich hoffte, mit einem solchen Jahresgeschenk etwas zu verdienen, machte aber gleich so gänzlichen Fiasco, dass nicht weiter daran zu denken war. Später war ich veranlasst, mehreres für eine Thongeschirrfabrik zu zeichnen, wovon ich einiges in die Sammlung aufgenommen habe, einiges war für einen Silberarbeiter, der mir sie als unbrauchbar zurückschickte und so machte sich das Ding. Eine Stunde werden Sie sich schon damit unterhalten.

Ich habe Ihre 4 Erzählungen wieder gelesen und mich ein paar Abende damit ergötzt, den Lebenslauf des magern Hansels zu entwerfen[2]). Es fehlt noch ein Bild, wo ihn die Königin reitet. Sehen sie einmal, was das Pferdl für Situationen durchmacht? In guten Tagen könnte man's für Ihre zwei Töchterln herrichten.

Billigerweise sollte ich Ihnen einiges schöne sagen über die 4. Ausgabe, das lass ich aber fein bleiben. Über solche Sachen zu reden, ist ein poetischer Akt, und kann nichts anderes sein, und dazu gehört auch eine poetische Sprache, mit der ich nicht dienen kann. So viel kann ich Ihnen aber sagen: Wie nobel ist es, dass so wenig neues daran ist. Ein anderer würde sein Gäulchen anders hetzen. Dann kann ich Ihnen sagen, dass ich in Anerkennung der köstlichen Vollendung Ihrer Gedichte 5 Wochen lang an meiner Lyrik gesessen bin, feilend und nachhelfend. Damit aber auch die Kritik nicht fehle, muss ich gestehen, dass ich einen traurigen Einblick in Ihren Charakter gethan habe. Wenn Sie sich dazu bekennen, noch unpraktischer zu sein, als unser werther Freund Richter[3]), da bin ich mit meinem Latein zu Ende. Ich habe immer geglaubt, der hätte das Übermenschliche geleistet!

Zuletzt möchte ich noch wissen, wie dieser Fuss heisst. (— ◡ —) Laberdan etwa. Von der Melusine wäre sehr viel zu sagen. Ein Punkt ist ungeheuer kitzlich, dass sie nemlich keinen Fischschwanz hat. Das ist offenbar ein boshaftes Geschwätz, dessen Entstehung gezeigt werden muss, und es geht zum grossen Gewinn für das ganze. Wir werden's schon einmal anschauen.

Sonst geht alles gut, nur etwas einsam, seit die zweite Tochter fort ist. Auch muss ich noch etwas für Wien machen und das ist schrecklich langweilig.

Die Foyerbilder schicke ich ein andres mal, es muss viel dazu geschrieben werden, oder angenehmer „gesprochen".

Lassen Sie sich Ihre Einsamkeit recht behagen: Sie sei gesegnet, wenn sie ein paar Gedichte einträgt. Leben Sie recht wohl, und empfehlen mich der Frl. Schwester. Alles Schöne von der Frau.

Ihr ergebenster Freund Schwind.

Münch. 31. Jan. 1868.

1) Zürich 1844.
2) „Der Bauer und sein Sohn". Vgl. Führich, S. 102.
3) Bezieht sich auf mein Hochzeitgedicht für Marie Breitschwert — Anm. Mörikes. Gedichte, S. 257: „Freund Richter, immer praktischer, zog den Beutel."

20. Schwind an Mörike.

Verehrter Freund!

Eine Kiste ist heute gepackt worden, onus centum camelorum. Das Büchlein mit den Tabakspfeifen[1]) wollte sich nicht recht gruppiren, habe also die Zeichnungen von den Reichenhallern beigelegt, und die Durchzeichnung von Hohenschwangau. Bei den Kirchensachen ist zu bemerken, dass die Figur des Crucifixes ihre guten 7 Fuss misst, und die andern im Verhältniss. Die Stationen sind 4 Fuss hoch, auf Goldgrund und vertheilen sich um die ganze Kirche so, dass das erste und das letzte Bild neben der Chornische sind. Das Kreuzbild ist gerade der Kanzel gegenüber. Unterhalten Sie sich recht gut damit, und wenn Sie fertig sind, bitte die Adresse Doct. J. Siebert in Frankfurt a. M. Grosser Hirschgraben 12. drauf zu machen, und gegen Schein abmarschiren zu lassen.

Es wartet dann noch der Grossherzog von Weimar darauf. Halten Sie nur Ihre guten Vorsätze wegen des Blumentopfes fest, ich habe schon gegen alle Welt damit renommirt, und käme in die schmählichste Verlegenheit. Damit mir München vollends unausstehlich wird, ist mein alter Freund Lachner pensionirt worden, und mit ihm alle gute Musik. Der alte König Ludwig war taub, der König Max blieb nie bis zu Ende, da gieng's, dass man was gutes aufführte. Der regierende aber, mit seinen Herren Liszt und Wagner, wird uns Nägel in die Ohren schlagen, dass es nur so pumpert. Bisher hat man sich doch an der Musik erholen können von den schäbigen Statuen und der verrückten Architektur. — Sie haben eigentlich ganz recht, dass Sie in Lorch sitzen. Frühlingsbesuch soll nicht ausbleiben, wenn's nach mir geht. Sind Sie so freundlich zu sorgen, dass die Sachen nicht auf der Post liegen bleiben, und erfreuen recht bald mit einem Brieflein

Ihren M. Schwind.

M. 6. Febr. 1868.

21. Epistel an Moritz Schwind.[2])

Von Eduard Mörike.

Ich sah mir deine Bilder einmal wieder an
Von jener treuen Schwester, die im hohlen Baum
Den schönen Leib mit ihrem Goldhaar deckend, sass
Und schaut, und sieben Jahre schwieg und spann,
Die Brüder zu erlösen, die der Mutter Fluch
Als Raben, sieben Raben, hungrig trieb vom Haus.
— Ein Kindermärchen, darin du die Blume doch
Erkanntest alles menschlich Schönen auf der Welt.
Von Blatt zu Blatt, nicht rascher als ein weiser Mann
Wonnige Becher, einen nach dem andern, schlürft,
Sog ich die Fülle deines Geistes ein, und kam,
Aus sonnenheller Tage Glanz und Lieblichkeit
In Kerkernacht hinabgeführt von dir, zuletzt
Beim Holzstoss an, wo die Verschwiegne voller Schmach,
Die Fürstin, ach, gebunden steht am Feuerpfahl.
Da jagt's einher, da stürmt es durch den Eichenwald,
Milchweisse Rosse, lang die Hälse vorgestreckt,
Und, gleich wie sie, die Reiter selber athemlos —
Sie sind's die schönen Knaben all' und Jünglinge!
Ach, welch ein Schauspiel! — Doch was red' ich dir davon?
— „Hier", sagte lachend neulich ein entzückter Freund,
Ein Musiker, „zieht Meister Schwind zum Schlusse noch
Alle Register auf einmal, dass Einem das Herz
Im Leibe schüttert, jauchzt und bangt vor solcher Pracht!
— Wenn dort, ein rosig Zwillingspaar auf ihrem Schooss,
Die Retterin auftaucht und der Aermsten Jammerblick
Sich himmlisch lichtet, während hier der König, sich
Auf das Scheitergerüste stürzend, hingeschmiegt das Haupt
Die nackten Füsse seines Weibes hold umfängt;
Wer fühlt den Krampf der Freuden und der Schmerzen nicht
In aller Busen staunend mit? Und doch zugleich
Wer lächelt nicht, wenn seitwärts dort im Hintergrund,
Vom Jubelruf des Volks erstickt, ein Stimmchen hell
Sich hören lässt, des Jüngsten von den Sieben, der
Als Letzter kommt geritten, mit dem einen Arm
Noch fest im Rabenflügel, auf die Schwester zu!"
— Genug und schon zu viel der Worte, Theuerster!
Ich knüpfte seufzend meine Mappe zu,
Sass da, und hieng den Kopf — warum? Gesteh' ich dir
Die grosse Thorheit? Jene alte Grille war's,
Die lebenslang mir mit der Klage liegt im Ohr,
Dass ich nicht Maler werden durfte. Maler, ja!
Und freilich keinen gar viel schlechteren als dich
Dacht' ich dabei. Du lachst mit Recht. Doch wisse nun:
Aus solchem Traumwahn freundlich mich zu schütteln traf,
O Wunder, deine zweite Sendung unversehens
Am gleichen Morgen bei mir ein! Du lässest mich,
O Freund, was mir für mein bescheiden Theil an Kunst
Gegeben ward, in deinem reinen Spiegel seh'n,
Und wie! — Davon schweig' ich für heut! Nur dieses noch:
Den alten Sparren bin ich los für alle Zeit,
So dünkt es mich — es wäre denn, dass mir sofort
Der böse Geist einflüsterte, dies Neuste hier
Sei meine Arbeit lediglich: die Knospe brach
Mit Einem Mal zur vollen Rose auf — man ist
Der grossen Künstler Einer worden über Nacht.[1])

22. Schwind an Mörike.

Verehrter Freund!

Den schönen Blumentopf habe ich zu meiner Freude im besten Zustand erhalten, habe ihn der Tochter noch nicht geschickt, weil ich demnächst selbst nach Wien gehe und ihn dann selbst mitbringe. Entschuldigen Sie also, dass sie sich noch nicht bedankt hat. Mich selber betreffend, war ich in einem miserablen Zustand. Kopfweh, Halsweh, Ziehen in den Gliedern, Blödsinn arbeiteten zugleich an mir. Angst vor der Grippe, Müdigkeit und drgl. trieb mich endlich ins Bett, wo ich fast den ganzen Tag schlief, bis sich endlich die ganze Geschichte in einen Schnupfen erster Sorte auflöste. Nach langem Schneuzen gab's endlich gestern ein tüchtiges Nasenbluten. In Folge dessen schlief ich sehr gut und erwachte heute nach sechs scheusslichen Tagen zum erstenmal wieder mit einer Art Wohlsein, erhöht durch einen glänzenden Morgen und eine nicht unbehagliche Mattigkeit. In dieser guten Situation traf mich Ihr Brief, und Ihre köstlichen Verse. Sie können sich denken, wie ich für meine Person schnalzte, nachdem ich der Meisterschaft dieses herrlichen Gedichtes das gehörige Staunen gezollt hatte. Bis ins kleinste Winkel

1) Der oben erwähnte Almanach von Radirungen von Schwind und Feuchtersleben.

2) Abgedr. in der Wochenbeilage zur Allg. Zeitung von 1868; Westermanns Monatshefte 130. 40; Schwäbisches Dichterbuch.

1) Der Schluss dieser Epistel bezieht sich auf drei nachmals veröffentlichte Zeichnungen zu meinen Gedichten: „Ach nur einmal noch in meinem Leben", „Märchen vom sichern Mann", „Erzengel Michaels Feder". — Anmerkung Eduard Mörikes. Vgl. d. Abb. auf S. 160 u. 161.

hinein, ist alles warmes, feines Leben. Sie wissen, ich bin nichts zum schreiben. Weil aber dieses schöne Gedicht nicht verständlich ist ohne die gewissen Zeichnungen, an denen Sie allerdings mehr Verdienst haben als ich: denn wenn solche Figuren einmal erfunden sind, so ist es keine grosse Kunst sie zu zeichnen. Da ist es mit den Stuttgarter Buchhändler-Tropfen nicht gegangen ist, so werde ich mir auf eigene Faust einen Verleger suchen, der — vorausgesetzt und angefragt, dass Sie nichts dagegen haben — das Ding in die Oeffentlichkeit bringt und zwar:

Der Pfarrhof von Cleversulzbach

Epistel an E. Mörike von M. Schwind.

Man lässts geradezu erscheinen, wie irgend eine andere Vervielfältigung. Warte nur Ihre Antwort ab.

Wenn mir einmal so was erfrischendes begegnet, wie Ihre Zuschrift, so wirkt es aber auch gehörig, wie bei einem Sonntags-Schnupfer. Der ganze Pack, der bei Ihnen war, und ein noch grösserer bei mir zu Hause liegen Jahrelang da, ohne dass ein Verleger darnach fragt, ohne dass die holde deutsche Nation davon Notiz nimmt. Wenn daher einmal etwas auszeichnendes und schmeichelhaftes kommt, da bin ich auch bei der Hand, und lass mirs schmecken in „meinem kalten Magen.“ [1]) Also schönsten Dank, und wenn ich Sie mit dem ersten Grün an den Bäumen besuche, machen Sie sich wieder auf eine Schiffsladung gefasst.

Von der Frau alles Schöne.

Ihr ergebenster

M. v. Schwind.

M. 28. Febr. 1868.

23. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Freund!

Kennen Sie die grossartige Geschichte von dem Officiers-Burschen und den Zündhölzeln? Ein Lieutnant schickt seinen Bedienten um Zündhölzeln und fragt ihn, wie er sie bringt, ob er auch was ordentliches gekauft habe. Antwort: Ganz gut sein's, i hab's alle probirt.

So sind die H . . . . von Kunsthändlern. Sie können erst die probirten Zündhölzeln brauchen. Und von diesem Standpunkt aus sind mir auch meine Mörike-Zeichnungen als unverkäuflich zurückgeschickt worden. Jetzt hol' sie alle mit einander der Teufel! Abgedroschene Heilige und Weibsbilder mag ich nicht machen, und anderes mögen sie nicht, es sei denn Pferde und Hunde.

Ich werde sorgen und das baldigst, dass Sie's bekommen und das verehrungswürdige Publicum kann fressen, was es will.

Selbiger Angriff auf meine Gesundheit ist auch nicht so glatt abgelaufen. Ich habe zu früh wieder gearbeitet, um die Wiener Sachen fortzubringen und habe mich — vielleicht auch durch irgend einen Zug — wieder verdorben. Summa, ich lungere 4 lange Wochen herum, und bin noch nicht recht auf dem Strumpf. Das bissl Briefschreiben strengt mich an. Von Reisen ist noch gar keine Rede.

Ihr liebenswürdiges Gedicht habe ich für Paul Heyse, der davon entzückt ist, abgeschrieben. Er colportirt es tapfer. Ich hoffe, Sie halten mich nicht für einen bescheidenen Lumpen. Was machen Sie denn in Ihrem stillen Lorch? Sind Sie fleissig? Ich rechne immer nach und finde, dass ich dies Jahr eigentlich gar nichts gemacht habe. Seit der Grippe schlaf ich den halben Tag und die andere Hälfte wird irgendwie todtgeschlagen.

1) Reminiscenz aus Mörikes „Der Bauer und sein Sohn.“

Wissen Sie, was eine schöne malerische Aufgabe ist? Diè Fee Lau [1]). Dass dieser ernsthafte Charakter fünfmal lachen muss, das ist etwas darstellbares. Dreimal lacht sie schon. Nur mit dem Klötzle Blei schaut's bedenklich aus.

Leben Sie recht wohl, verehrter Freund, und erfreuen Sie einen geärgerten und siechen Mann recht bald mit ein paar Zeilen.

Ihr ergebenster Freund

M. v. Schwind.

München, d. 30. März 1868.

24. Schwind an Mörike.

Verehrter Freund!

Diesmal waren es schwere Sachen, die mich das erste Grün haben versäumen lassen. Die Vollendung der Wiener Arbeit verzögerte sich schmählich durch eine Versäumniss von 2 Monaten, die ich einem Esel von alten Freund danke, dem ich etwas zu helfen gedachte, durch die Wiederkehr der heillosen Grippe und wurde mir vollends verbittert durch den Selbstmord meines alten Freundes, des Architekten v. d. Nüll, den die leidige Hetzerei der Aemter und die gemeine Schimpferei j— Journalisten endlich zur Verzweiflung brachte. So kam ich endlich verstimmt an, noch kränkelnd und matt, auch noch voll Sorgen, ob den Bildern kein Schaden zugestossen, auf dem Transport oder beim Einsetzen. — Es ging alles gut vorüber und ich hatte ein gewisses Gefühl von Genugthuung, als mir die letzten 4 Kreuzer aufgezahlt wurden. — —

Ich sitze jetzt ganz allein mit meiner Frau und einem sehr spassigen Hund, am See (Post Starnberg bei München) und beschäftige mich mit der Fee Lau, 6 Blätter, fünfmal muss sie lachen und einmal ernsthaft sein. Zu Lucie Gelmerod, die ich gar sehr liebe, ist ein Initial da, und 6 Blätter von dem Kindertheater und der Flucht auf dem kleinen Pferd. [2]) Ich mache ruhig weiter. Ihre „Rothtraut“ kann ich versprechen, jetzt warte ich mit Reisen, bis etwas fertig ist. Ich bin auch müd und habe kein Geld. Ein Besuch in Lorch heisst bei mir Aufenthalt in Ulm, Lorch, Frankfurt wenigstens 2 Wochen, Carlsruh und Stuttgart. Bei Ihnen, wenn Sie nicht so haussässig wären, hiesse eine Reise nach Starnberg 5—6 Stunden fahren und damit basta.

Das Haus ist ganz leer bei mir. Ja, Sie können ein Gartenhaus für sich haben. Wald, Gebirg, See, quantum vis, Kost und Logis quantum sat, und mit welchem gusto wollte ich arbeiten! Und welch manches schöne Gedicht sollte Ihnen Ruhe, Landschaft und lange Weile entlocken. Sei's gewagt, Sie noch einmal einzuladen! Von Haus sind Sie doch schon einmal weg. Von Buchhändlern reden wir lieber nicht. Haben Sie die Prachtausgabe Uhlands gesehen? Die „Freya“ läge mir immer noch am nächsten. Vor der Hand machen wir's, auch in der Ueberzeugung, dass alles, was ich mache, standhaft zurückgewiesen wird.

Leben Sie wohl, verehrter Freund, und erfreuen mich bald mit einem aufmunternden Briefe.

Ihr ergebenster Freund

Schwind.

Nieder Pöcking, d. 12. Mai 1868

1) In Mörikes Hutzelmännchen.

2) s. o. S. 158.

GURLITTS GESCHICHTE DES BAROCKSTILS, DES ROKOKO UND DES KLASSICISMUS.

MIT ILLUSTRATIONEN.



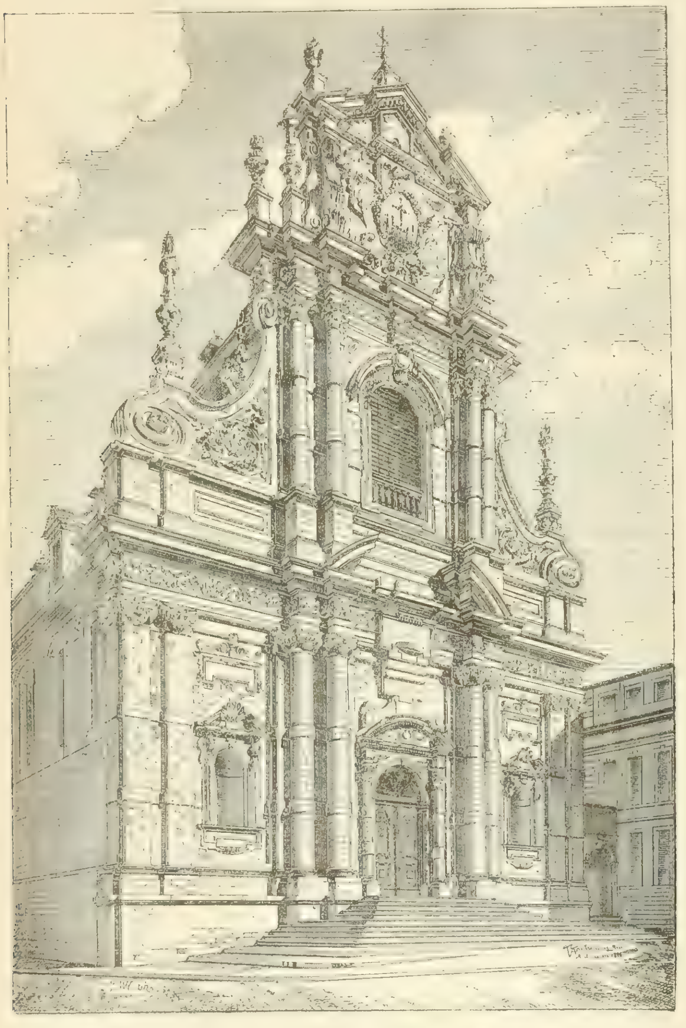
LS die ersten Hefte von Gurlitts Werk[1]) erschienen, hiess es von vielen Seiten, die Zeit zu einer derartigen Arbeit sei noch nicht gekommen, es fehle noch an Vorarbeiten. Und wirklich war der Stand des Wissens in der einschlägigen Richtung namentlich in Deutschland noch sehr niedrig. Es mag für Gurlitt nicht unerfreulich sein, dass in klarer Weise festgestellt wurde, wie viel von der deutschen Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts vor Erscheinen seines Werkes auf litterarischem Wege in Deutschland zu erfahren gewesen ist: dieser unfreiwilligen Mühewaltung unterzog sich G. Ebe in seinem Werke über die Spätrenaissance. Man blättere es durch! Noch erscheint Berlin als der Mittelpunkt alles Schaffens im Barockstil. In der Schilderung des klassischen Barockstils füllt die Darstellung der Verhältnisse in Preussen 13 Seiten, die des ganzen übrigen Deutschlands 18 Seiten. In weitere Gebiete des Schaffens hat noch niemand einen Einblick. Was nicht in den Hauptstädten errichtet ist, entging der Beachtung. Fast nur jene Bücher, welche die Architektenvereine von Wien, München, Karlsruhe, Dresden, Berlin zu ihren Verbandstagen herausgaben, boten Zuverlässiges. Nur Berlin besass schon eine eigene Kunstgeschichte jener Zeit, welche zusammenfiel mit dem grossen staatlichen Aufschwung Preussens. Aber die Berliner Ortsgeschichte litt unter den Folgen ihrer Vereinzelung. Es fehlten ihr die Vergleichspunkte, der Zusammenhang mit den allgemeinen Kunstströmungen. So konnte es kommen, dass selbst ein Gelehrter wie Woltmann das Zeughaus und die Oper gerade um ihres Klassicismus willen als Werke deutschesten Geistes feiern konnte, während gerade sie die Geschmacksrichtung der Pariser Akademie am schärfsten vertreten, dass man dafür Schlüter als von Italien beeinflusst darstellte, obgleich er vielleicht der nationalste Künstler jener Zeit ist.

Es galt also, nicht sowohl aufzubauen, als auch vorher wegzuräumen; und zwar nicht nur in Deutschland.

Für die Behandlung des italienischen Barockstils war Jakob Burckhardts Anschauung bisher allein massgebend. Gurlitt baut auch seine Beurteilung auf diesem Grunde auf. Aber sie gipfelt anders. Als Burckhardt schrieb, galt es noch, die Renaissance vor der Strenge der klassisch-hellenistischen Anschauungen zu verteidigen, war man noch weit entfernt von jener Stilduldung, welche unserer Zeit eigen ist. Gurlitt stellte sich die Aufgabe so, dass er die Zeit zu schildern habe und die von ihr geschaffene Kunst nur nach dem Grundsatze beurteilen dürfe, ob sie der rechte, sichere, formgewandte Ausdruck jener sei. Diese Art der Kritik macht sich namentlich bei der Beurteilung Bernini's und Borromini's geltend. Gurlitt will weder loben noch tadeln, sondern erklären. Aber die Macht der künstlerischen Individualitäten packt ihn doch wiederholt so fest, dass er mit ihnen durch dick und dünn geht, ja selbst den Altar von St. Peter in Rom kräftig verteidigt. So gewinnt das ganze Buch auch einen individuellen Grundzug, da es nicht etwa längst anerkannte Meinungen wiedergiebt, sondern überall die eigenen Anschauungen in den Vordergrund stellt. Notwendig war dies bei der grossen Menge der ganz neu in die Kunstgeschichte eingeführten Bauwerke. Es ist aber seit Milizia und Quatremère de Quincy, also seit 100 Jahren, über die ganze Epoche nicht objektiv geurteilt worden, ausser durch Burckhardt! Der Wert der einzelnen Künstler war teilweise ganz falsch geschätzt worden, je nachdem die ältere Kunstgeschichtschreibung zu ihm stand. Giulio Romano, der Freund Vasaris, wurde gepriesen, der Mailänder Meister Tibaldi war fast vergessen, Alessi

1) Stuttgart, Ebner & Seubert. 2. u. 3. Band (Niederlande, Frankreich, England, Deutschland).

und Vignola waren für Schüler Michelangelo's erklärt, dessen Kunst sie grundsätzlich widerstrebten, Bernini nach dem Urteile der Franzosen unterschätzt, Borromini verlacht, Guarini für einen Narren erklärt.



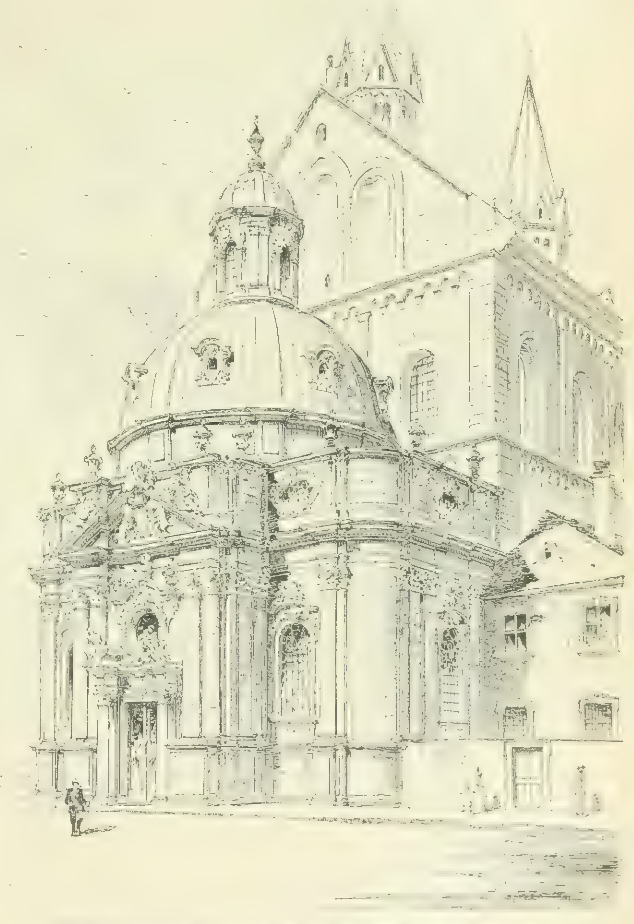
Jesuitenkirche zu Löwen von Lucas Faid'herbe 1617—1697. (Aus GURLITTS Geschichte des Barockstils.)

Nach allen Seiten hin musste Gurlitt durch Studien an den Bauwerken selbst, wie in der gleichzeitigen Litteratur, die Mittel herbeitragen, um seine Anschauungen, soweit es die Anordnung des Buches gestattete, zu verteidigen. Manches wird anfechtbar sein und angefochten werden. Aber er selbst bittet in der Vorrede um Berichtigungen, war sich also völlig bewusst, dass er noch Unfertiges geschaffen habe.

In Frankreich steht es nicht viel anders. So gross die französische Kunstlitteratur ist, fehlt ihr doch eine Zusammenstellung der Bauthätigkeit jener Zeit. Es mangelt nicht an Künstlerbiographien und Einzelschriften über hervorragende Bauten. Die Franzosen selbst haben noch kein Buch veröffentlicht, in welchem die Kunstentwickelung ihres Landes an der Hand der ästhetischen Lehren jener Zeit planmässig dargestellt wurde. So war auch hier die Untersuchung hauptsächlich auf eigene Anschauung und ältere Quellen angewiesen. In unserer Zeit nationaler Voreingenommenheit ist es erfreulich zu sehen, dass Gurlitt sich völlig auf den Standpunkt der Gerechtigkeit stellt und in unbeirrter Weise die etwa seit 1700 überwiegend werdende Bedeutung der französischen Kunst schildert, ohne die mächtigen Strömungen zu verstecken, welche von den Niederlanden und von Italien in die Hauptstadt Ludwigs XIV. und Ludwigs XV. einbrachen. Der Streit zwischen dem Barock und dem Rokoko, der sich namentlich im Kampfe zwischen Bernini und Perrault und nach des letzteren Sieg in dem Streite mit Blondel dramatisch lebendig äusserte, wird eingehend geschildert, das Rokoko als die Versöhnung beider Richtungen dargestellt, bis endlich die Gesetzmässigkeit und kritische Strenge der Klassicisten auch die letzten Triebe der lustigen Königszeit unter die Guillotine der Regel brachte.

England hatte das Messer derselben geschliffen. Unsere Kenntnis der britischen Baukunst stand bisher fast auf Null. Die neuere englische Litteratur darüber lässt sich auf 10 Zeilen herzählen. Fergussons und Brittons veraltete Darstellung der Zeit war das einzige annähernd brauchbare Werk, auf dem Lübke, Ebe u. a. ihre Arbeiten aufbauten. Ausser einigen Lebensbeschreibungen war sonst nichts vorhanden. Es ist Gurlitt gelungen, ein ziemlich rundes Bild jener Kunst zu schaffen, somit etwas festzustellen, was die Engländer selbst noch nicht wissen, was selbst Buckle sich entgehen liess, dass nämlich mit dem Beginn der grossen Einwirkung ihres Geistes auf dem Festlande in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch ihre Baukunst für Europa massgebend wurde, dass der Klassicismus jener Form, die wir Empire zu nennen pflegen, von ihnen ebenso erfunden ist, wie jene Tischlergotik und der natürliche Gartenbau, welche die Kinder englischer Empfindsamkeit sind.

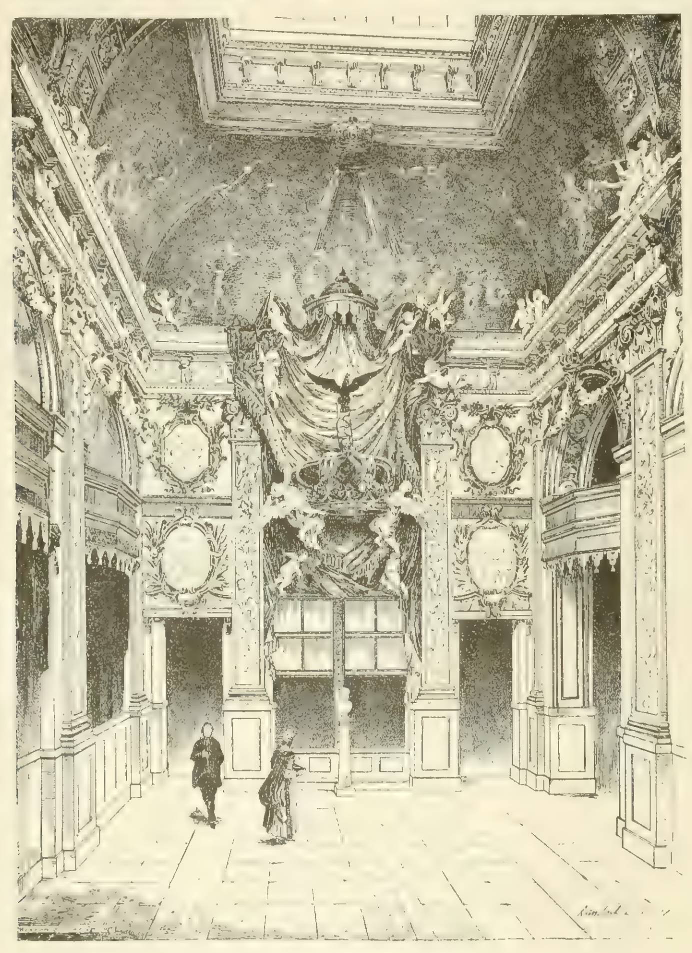
Für Deutschland hat Gurlitt den ungeheueren Stoff nach neuen Gesichtspunkten geordnet. Er nimmt zwei Parallelströmungen an: eine süddeutsch-katholische und eine norddeutsch-protestantische. Die erstere beginnt früher mit den Werken der Jesuiten. Zunächst stellt Gurlitt fest, dass diese nicht im sogenannten Jesuitenstil, d. h. in prunkvoller Überladung bauten, sondern ihre Geistesrichtung in trockener Latinität nach den Regeln Vignola's ausdrückten. Mit dem Jahre 1660 etwa beginnen die grossen Territorialbeherrscher eine regere Bauthätigkeit, namentlich die Klöster. Sie bedienen sich oberitalienischer Maurer und Stukkatoren, welche eine eigenartige, auch nach Italien, selbst nach Rom zurückwirkende Kunst ausüben. Um 1690 beginnen deutsche Meister sie zu verdrängen, die dann sich zu grösster Virtuosität erheben, indem sie die Raumgrösse der Italiener mit der Vielgestalt der Deutschen verbinden. Zu den bekannten Namen Fischer v. Erlach und Hildebrandt in Wien treten teilweise ganz neue Namen: ein Prandauer, die Dientzenhofer, Effner, Thum, Bart, Gumpp. Die faustsicheren Asam in München fassen dann in ihrer Weise das Können der Zeit zu glanzvollen dekorativen Leistungen zusammen.



Schönbornkapelle zu Würzburg von Joh. Balthasar Neumann 1687—1753.
(Aus Gurlitts Geschichte des Barockst.)

In Norddeutschland zeigen die Dinge einen anderen Verlauf. Das Bauen begann an den kleinen Höfen in originellen, der Kunst vor dem grossen Kriege entsprechenden Formen. Bald aber kamen die Niederländer, nach ihnen die Hugenotten in die

Hauptstädte und bildeten die Architektur mit überlegener Schulung, aber bescheidenem Können nach ihrer Weise um. Nur im Kirchenbau begegneten sich beide Bestrebungen: dort entnehmen die Deutschen die Grundgedanken der Predigtkirche den Niederländern, bilden ihn aber mit der erwachenden Vertiefung des protestantischen Gefühls weiter. Um dieselbe Zeit, wie im Süden, siegen auch im Norden die Deutschen über die Eingewanderten, indem Schlüter, Pöppelmann und Bär auftreten. Aber die klassische Bildung, die litterarische Denkweise des Nordens führt die französischen Grundsätze und Anschauungen ein und bewirkt, dass die junge Blüte schnell in der Dürre der Regelrichtigkeit verwelkt. Schon 1730 hat die greise Akademie und ihre Lehre in fast ganz Norddeutschland gesiegt, den Barockstil zerstört und dem Rokoko Platz geschafft, in dem sich nun der Formeneifer der Nation viel länger ergeht, als bei anderen Völkern.



Schlosskapelle zu Charlottenburg von J. F. Eosander v. Goethe
(Aus GURLITTS Geschichte des Barockstils.)

Es kommt nur an vereinzelten Stellen später zu einer nationalen Selbständigkeit, und zwar sind dies auch im Norden alle jene Stellen, welche die aufklärende Bildung weniger erreichte. Wer auf der Höhe der Zeit stand, hielt die Kunst eines Neumann,

Schlaun und anderer Meister der geistlichen Höfe für gotische Grillen im Gegensatze zu der erhabenen Einfachheit, welche von der Akademie zu Paris, und der sinnlichen Zierlichkeit, welche von den Kunsthandwerkern gelehrt wurde. So etwa dachte Friedrich der Grosse, welcher, der englischen Palladio-Schwärmerei folgend, in Potsdam alle Paläste desselben als Zinshäuser wiederholen liess, da seine eigenen Architekten seinen Wünschen Entsprechendes nicht zu schaffen vermochten.

Gurlitt schliesst mit der Zeit um 1780. Es bleibt noch eine kleine Kluft offen bis zu Schinkel und Klenze. Hoffentlich wird auch diese bald gefüllt werden. Dem Gurlittschen Werke dürfen wir nachrühmen, dass es uns eine gewaltige Fülle neuen Stoffes unter sachgemäss gewählten Gesichtspunkten vorführt und dadurch unsere Kenntnis der Kunstgeschichte ganz bedeutend erweitert. Gegenüber diesem Hauptvorzuge treten einzelne Mängel zurück, nämlich dass der ungeheuere Stoff nicht vollständig beigebracht werden konnte — es fehlen z. B. Sizilien, Pyrenäenhalbinsel, Ostseeländer — dass das heftweise Erscheinen einige Kapitel, die zusammengehören, auseinandergerissen hat und dass sich an manchen Stellen mehr Druckfehler finden, als billigerweise zulässig sind. Eine zweite Auflage des Werkes, die hoffentlich nicht allzulange auf sich warten lässt, wird wenigstens die letzten beiden Mängel mühelos beseitigen. Schon in seiner jetzigen Gestalt schliesst es sich würdig an die seiner Vorgänger Kugler, Burckhardt und Lübke an. —*m.*



S. Giovanni in Laterano zu Rom von Alessandro Galilei 1691—1737. (Aus GURLITTs Geschichte des Barockstils



KLEINE MITTEILUNGEN.

Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, im Auftrage der wissenschaftlichen Kommission herausgegeben von *Richard Pick*, Archivar der Stadt Aachen. XI. Band, 1889.

In vielen Jahrgängen der genannten, überaus sorgfältig geleiteten Zeitschrift finden sich bemerkenswerte, ja wichtige Beiträge zur Kunstgeschichte. Braucht man doch in Aachen nur in die Fülle dessen hineinzugreifen, was der Ort selbst bietet, um des Anregenden genug zu finden. So brachte die Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins in einem der ersten Jahrgänge (III, 97 ff.) eine Studie über den antiken Sarkophag, der als Sarg Karls des Grossen gedient hat. Späterhin folgten wertvolle Aufsätze über die Palastkapelle zu Aachen, über „Albrecht Dürer in Aachen“ und manches andere. Der jüngste Band ist nun ganz besonders reich an kunstgeschichtlichen Mitteilungen, weshalb hier auf ihn aufmerksam gemacht werden soll. S. 160 ff. begegnet uns ein Artikel über den „Aachener Domschatz und seine Schicksale während der Fremdherrschaft“, S. 278 eine Studie über „römische Münzen aus der Umgebung von Aachen“. Von hervorragender Bedeutung ist P. Clemens Artikel über „die Porträtdarstellungen Karls des Grossen“ (S. 184 ff.) Über das, was E. aus'm Weerth vor einiger Zeit in den Bonner Jahrbüchern über denselben Gegenstand beibrachte[1]), geht die neue Arbeit weit hinaus. Der Autor nimmt ganz naturgemäss von den litterarischen Quellen und den gleichzeitigen Darstellungen seine Ausgangspunkte, wobei er einleitend von den Bildnissen der Merowinger spricht. Bezüglich des grossen Karl verdankt man bekanntlich die ausführlichste und älteste Personbeschreibung der vita Caroli des Einhard, deren Worte allein den breiten, kräftigen Körper, den runden Kopf, das grosse lebhafte Auge, die grosse Nase, den kurzen Hals und anderes so bestimmt umschreiben, wie es mit Worten eben leicht möglich war. Dichterisch gefasst wird die Personbeschreibung von Theodulf und Angilbert. „Völlig authentische Zeugnisse über die Leibesgestalt Karls d. Gr. gewährt aber noch die Untersuchung seiner im Aachener Münster bewahrten Gebeine“. Clemens Studie macht es so gut wie sicher, dass zu Aachen thatsächlich die Gebeine Karls d. Gr. aufbewahrt werden. Bezüglich der gleichzeitigen Bildnisse ist zunächst eine negative Erkenntnis von Bedeutung. Führten die Merowinger gleichzeitige Porträtsiegel, so benutzten dagegen die Arnulfinger antike Gemmen. „Karls d. Gr. Siegel haben für die Geschichte des karolinigischen Porträts nicht den Wert wie die seiner Nachfolger: der Kaiser bediente sich nur antiker Gemmen, eines Intaglios mit der Büste des Kaisers Commodus. . . . . früher allgemein für Karls Porträt gehalten, und eines zweiten mit der Büste des Jupiter Serapis . . . .“

[1]) 78. Heft: „Die Reiterstatuette Karls des Grossen aus dem Dome zu Metz.“

Ein wirkliches Bildnis haben wir nun aber an der Bleibulle vor uns, die sich im Cabinet des antiques zu Paris befindet. Karls Brustbild wird hier fast von vorn gesehen. Clemen geht nunmehr auf das Grabmal Karls in Aachen, auf die Wandgemälde im Kaiserpalast zu Aachen und den Bilderkreis der Pfalz zu Ingelheim an der Hand der Quellen und der neuesten Litteratur ausführlich ein, um dann vom Mosaik im Triklinium des Lateran und in Santa Susanna in Rom zu sprechen. Als Bildnisse, die stilistisch für gleichzeitig zu erachten sind, anerkennt Clemen die Reiterstatuette des Musée Carnavalet in Paris (vorher in Metz) und die Bildnisse in den Handschriften der Leges Barbarorum. Die beigegebenen Abbildungen treten ergänzend zu dem hinzu, was in der oben erwähnten Arbeit von Ernst aus 'm Weerth abgebildet worden. Wenn wir etwas an Clemens Arbeit vermissen, so ist es eine übersichtliche Zusammenfassung der gewonnenen Ergebnisse am Schluss, was übrigens leicht nachgeholt werden kann. Eine scharfe Trennung der noch vorhandenen Bildnisse von den in den Quellen oder in der Litteratur genannten aber nicht mehr erhaltenen, würde sich dabei von selbst ergeben. Fr.

* Von dem früher bereits von uns angekündigten Werke über die *kleinasiatische Expedition des Grafen Karl Lanckoronski* wird demnächst der erste Band im Verlage von Tempsky erscheinen. Derselbe behandelt die Städte Pamphyliens und Pisidiens, und zwar hauptsächlich die Denkmäler von Aspendos und Side, wozu noch die von Perge, Adalia und Sillion hinzukommen. Die Beschreibung der Reise rührt vom Grafen C. Lanckoronski selbst, die gelehrte und künstlerische Bearbeitung der Denkmäler von den Professoren *G. Niemann* und *Eug. Petersen* her, welche an der Expedition teilnahmen. Das Werk umfasst 31 Tafeln in Heliogravüre, zwei von *Kiepert* gezeichnete Karten und zwei Stadtpläne in Farbendruck, endlich 112 zinkographische Textillustrationen. Der Text erscheint in deutscher, französischer und polnischer Sprache. Die Heliogravüren wurden vom k. k. militärgeographischen Institut, die Zinkos von Angerer und Göschl in Wien ausgeführt. Sämtlichen Abbildungen liegen Naturaufnahmen von Prof. Niemann zu Grunde; nur zwei sind nach Aquarellen von Prof. *v. Lichtenfels* ausgeführt, für welche Photographien als Vorlagen dienten. Die Abbildungen entsprechen in Bezug auf Treue und künstlerische Vollendung den höchsten Anforderungen.

* Die sehr dankenswerte Aufzeichnung der *„Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens“*, welche von uns früher bereits mit gebührender Anerkennung begrüsst wurde, ist kürzlich um ein neues, sechstes Heft vermehrt worden, welches die Denkmäler des Amtsgerichtsbezirkes Saalfeld im Herzogtum Sachsen-Meiningen enthält. Der Herausgeber, Dr. *P. Lehfeldt*, hat in diesem Bezirke sämtliche Orte (ganz wenige kleine

ausgenommen) persönlich besichtigt und auch die gesamte Literatur selbst für das Werk nutzbar gemacht Die Stadt Saalfeld, von deren alter Kunstblüte noch erhebliche Reste zeugen, lohnte diese Bemühungen in besonders ergiebigem Masse. Der Band wird durch eine Reihe schöner Lichtdrucktafeln und zahlreiche instruktive Textabbildungen illustrirt. Ob die von dem Verfasser eingeführten Bildzeichen: ⌒ für Rundbogen, ⋂ für Spitzbogen u. s. w. wirklich von Nutzen und überhaupt notwendig sind, möchten wir bezweifeln. Die Sprache hat für die einfachen und auch für die reicheren, komplizirteren Formen hinreichend kurze und leicht verständliche Bezeichnungen geschaffen.

Über den zum Dombaumeister in Strassburg gewählten Architekten Franz Schmitz bringt die „Deutsche Bauzeitung" folgende Mitteilungen: Architekt Franz Schmitz, der in den letzten Jahren die Geschäfte des Diözesanbaumeisters des Erzbischoftums Köln versehen hat, ist der Fachgenossenschaft als einer der Ersten unter den lebenden Meistern deutscher Gotik bekannt, wenn er auch in seinem stillen und zurückgezogenen Wirken der Öffentlichkeit weniger Gelegenheit gegeben hat, sich mit ihm zu beschäftigen als sein Schüler Hartel (dessen Nachfolger er jetzt geworden). Gebildet in der Kölner Domhütte, ist er nach dem Austritt Fr. Schmidts von 1856 bis 1868 als Domwerkmeister das künstlerische Haupt derselben gewesen; er hat aus dieser Stelle scheiden müssen, als sich über die Herausgabe der von ihm begonnenen Veröffentlichung über den Dom unausgleichbare Meinungsverschiedenheiten zwischen ihm und dem Vorstande der Hütte, Dombaumeister Geh. Regierungsrat Voigtel, entspannen. Wie schon vorher, hat er seit dieser Zeit eine Reihe trefflicher Bauten als ausführender Architekt geschaffen, aber auch in der Wiederherstellung mehrer hervorragender mittelalterlicher Bauwerke, unter denen nur St. Severin in Köln und das Münster in Bonn genannt werden mögen, hat er sich aufs beste bethätigt. Hat der neue Meister von Strassburg das 66. Lebensjahr auch schon überschritten, so erfreut er sich doch noch einer Kraft und Frische, die nach menschlichem Ermessen vollauf dafür zu bürgen scheinen, dass er imstande sein wird, die gegenwärtig begonnenen Arbeiten zu einem guten Ende zu führen.

x. — *In Bremen* starb am 7. März der Architekt *Heinrich Müller*, der in seiner Vaterstadt wegen seiner künstlerischen Leistungen und bürgerlichen Verdienste hohes Ansehen genoss. Er hat viele treffliche Bauten in Bremen ausgeführt, die Börse, die St. Rembertikirche, das Museumsgebäude, das Logengebäude, den Aussichtsturm im Bürgerpark u. a. Besonders beliebt war er als Festanordner; in den letzten drei Jahrzehnten ist in Bremen fast kein grosses Fest gefeiert worden, ohne dass er für den künstlerischen Schmuck gesorgt hätte. Es giebt kaum ein grosses künstlerisches Werk in Bremen, bei dem Müller nicht mehr oder weniger die treibende Kraft war; verdankt doch auch die Kunsthalle seinem Eifer ihre Entstehung, hatte doch der Bürgerpark einen Freund in ihm gefunden, dessen wirkungsvollem, die eigenen Interessen hintansetzendem Auftreten es vornehmlich mit zu verdanken ist, dass der Heger und Pfleger dieser künstlerischen Parkidee sein grosses Werk zu Ende führen konnte. Das Gewerbemuseum und der Künstlerverein sind seiner Initiative entsprungen, aber auch die Loge, der er angehörte, hat Ursache, ihm dankbar zu sein für das so prächtige und zweckmässig eingerichtete Logengebäude an der Sögestrasse. Eine grosse Freude hat der Verstorbene während seiner langen wechselreichen Krankheit gehabt. Ihm ist gelegentlich seines 70. Geburtstages, welcher am 2 Februar 1889 gefeiert wurde, der Beweis geliefert worden, dass Bremen sein Wirken dankbar und freudig anerkennt und dass er Freunde besass in allen Gesellschaftskreisen seiner Vaterstadt.

Zu Cornelius' Campo Santo. Es sind etwa 25 Jahre, dass ich in den bekannten Kupferstichen nach Cornelius' Campo Santo einen Fehler der Zusammenstellung erkannte und in einem öffentlichen Vortrage darauf aufmerksam zu machen Gelegenheit erhielt. Seitdem habe ich öfter Kunstfreunde und Kunstgelehrte darüber gesprochen und immer den Eindruck erhalten, dass die Sache noch keine Verbreitung gefunden hatte. Möglich, dass nun inzwischen andere auf das Gleiche gestossen sind und irgendwo darüber schon das Nötige gedruckt ist; dann bitte ich um Verzeihung für die folgende Mitteilung, die für den andern Fall doch ihren Wert haben möchte. In einem der gelesensten Werke Kants hat sich eine gar nicht schwer erkennbare Versetzung mehrerer Blätter, die den Zusammenhang empfindlich stört nahe an hundert Jahre lang durch alle Auflagen hindurch erneuert und kein Leser hat sie entdeckt. In jenen Stichen findet sich auf dem mit A b bezeichneten Blatte rechts als Hauptbild die Steinigung des Stephanus mit den Lünette „Dem Lamm allein die Ehre", in welcher Heilige und Märtyrer dem Lamm huldigen; darunter auf der Predelle Sodom und Gomorrha. Die Predelle ist an ihrem richtigen Orte, dagegen gehören Hauptbild und Lünette auf das Blatt C c links, wo sich statt dessen dasjenige Hauptbild nebst Lünette jetzt vorfindet, welches auf A b an die vorhin bezeichnete Stelle gehört. Hat man den Umtausch hergestellt, so ergiebt sich die dem Gesamtplane entsprechende Anordnung:

A b — Ostwand — A a

Leben Jesu.

Links		*Rechts*		
Lun.	Jesus und reuige Sünder.	Lun	*Jesus und Sünder*	Fügt hinzu: Jesu Geburt und Tod.
Haupth.	Die Ehebrecherin.	Haupth.	*Heilung von Gichtbrüchigen*	
Pred	Sintflut, als alttestamentliche Beziehung zur Sünde.	Pred.	Sodom u. Gomorrha, als alttest Kontrast zur Darbietung d Heils	

Südwand.

Leben der Apostel.

C a			C b	C c		
links	L.	Paulus predigt.	Ausgiessung des heiligen Geistes.	*links*	L.	*Heilige u. Märtyrer vor dem Lamm.*
	H.	Paulus bekehrt			H	[illegible]
	P	Paulus als Saulus.			P	Treiben der Pharisäer.
rechts	L	Paulus erweckt vom Tode,		*rechts*	L.	Bekehrung des Cornelius
	H	heilt durch seinen Schatten,			H.	Bekehrung des Kämmerers.
	P.	ist kleinmütig u. Verleugner.			P	Diana von Ephesus.

Leipzig. *[illegible] F. SEYDEL.*

x. — *In Arnheim* wird für nächstes Jahr eine internationale Kunstausstellung geplant, welche vom 15. Juli bis 15. September 1891 dauern soll. Die Ausführung des Gedankens liegt in Händen einer Gesellschaft, deren Präsident der Advokat *F. N. L. Aberson* ist.

* Über die innere Ausschmückung des *kunsthistorischen Hofmuseums in Wien* entnehmen wir der „Internat. Kunstausstellungs-Zeitg." die nachfolgenden Angaben: „Die Plafonds

der bereits eröffneten Waffensammlung entbehren noch einiger kleinerer Malereien, welche in den übrigen schon vollendeten ornamentalen Grund eingesetzt werden sollen. Die Säle des Hochparterres in diesem Gebäude haben vor denjenigen des Schwesterpalastes manche Zier voraus. Da über ihrer Mitte die Mauern der Bildersäle im Hauptgeschoss aufruhen, so stehen in jeder Saalmitte ein oder zwei kolossale Säulen, welche den Räumen ein majestätisches Ansehen gewähren. Es sind durchweg Monolithe grauen, schwarzen, tiefbraunroten Marmors oder blassroten Granits mit vergoldeten Basen und Kapitälern aus Bronze. Nur der Saal mit den Waffen aus der Zeit Karls V. und derjenige der griechischen Plastik haben Pfeiler statt Säulen; jener der Renaissance-Goldschmiedekunst ist schmäler und länger, daher ohne Deckenträger. Das funkelnde Gold seines unschätzbaren Inhaltes wird sich von lichtgrauen, beinahe weissen Marmorwänden abheben, diejenigen im Saale der griechischen Skulpturen sind lichtgelber, endlich jene im Saale der Renaissancebronzen dunkelbrauner Marmor. Die Decken haben reichen malerischen Schmuck von Grotesken, dazwischen Embleme der verschiedenen habsburgischen Fürsten, den Plafond im Saale der Goldschmiedearbeiten bedecken Stuckaturen, in deren Mitte ein grosses Ölgemälde bestimmt ist, dessen Gegenstand eine Verherrlichung der hervorragendsten Kunstfreunde der Dynastie in Gesellschaft der bedeutendsten Künstler und Gelehrten ihrer Zeit ist. Im schon fertigen grossen Waffensaal sind die Wappenschilder des österreichisch-spanischen Hauses Habsburg in Farben an den Gewölben zu sehen, wie sie dem Zeitalter Karls V. entsprachen. Ein kleinerer Saal, welcher die Prunkmöbel des 16. und 17. Jahrhunderts umschliessen soll, wird Stofftapeten entsprechender Stilistik bekommen. Die Säle der ägyptischen Sammlung, deren Decken auf originalen Lotossäulen von Alexandria ruhen, haben an den Wänden genaue Kopien der Malereien in den Felsgräbern von Beni-Hassan-el-Goddim, die Plafonds sind verschiedenen Deckenmalereien in Königsgräbern nachgebildet. Die Anlage des grossen Stiegenhauses mit der Kuppel unterscheidet sich im wesentlichen nicht von derjenigen des naturhistorischen Museums. Die Lünetten, welche die berühmtesten Maler darstellen und noch von *Makart* herrühren, harren der Anbringung; das grosse Deckenbild, Apotheose der Kunst, geht unter den Händen *Munkacsy*'s in Paris seiner Vollendung entgegen. Es kostete dem ernsten, an düstere Töne und Schatten gewöhnten Meister schwere Mühe, sich in das seiner Art fremde Thema zu finden; eine ganze Reihe von Skizzen mussten einander ablösen, bis der Künstler selbst zufrieden war, nun scheint er — soviel sich nach der Photographie des letzten Entwurfes ein Schluss ziehen lässt — auf die rechte Bahn gekommen zu sein. — Auf dem herrlichen Platze zwischen den beiden Gebäuden, zu Seiten des Denkmals Maria Theresia's, werden nun noch monumentale Brunnen aufgestellt."

△ *Die Abnahme der Langerschen Fresken in der Schlosswirtschaft zu Haidhausen (München)* ist beendet und die Übertragungsarbeiten in der städtischen Handelsschule haben begonnen. Herr Chemiker *A. Keim* bediente sich bei Abnahme dieser künstlerisch und kunsthistorisch bedeutenden Fresken zum Teil des neuerdings in Rom von Bardini bei Abnahme der Overbeckschen Bilder in der Casa Bartholdy angewendeten Methode (Überkleben der Bildflächen mit in heissen Leim getauchten kleineren Leinwandstücken), fand indessen im Laufe seiner Arbeit dass bei entsprechender Verhärtung der Leinwandschicht sogar der feine Malgrund mit abgesprengt werden könne und entschied sich dann bezüglich der grösseren Bilder für ein von ihm erfundenes, höchst geniales Verfahren, das mehr Sicherheit bot und das sich auch vollständig bewährte. Es wäre sehr zu wünschen, wenn Herr Keim auch die berühmten Rottmannschen Fresken in den Arkaden auf seine erprobte Art herabnehmen und dann an einen passenden Ort überführen würde; denn wenn sie bleiben, wo sie gegenwärtig sind, ist ihr Untergang nur eine Frage der Zeit.

△ *Defregger* hat ein reizendes Genrebildchen, „Das Märchenbuch", auf der Staffelei, in welchem der Künstler mit seltenem Verständnis die Herzensregungen der Kleinen wiedergiebt. Der Entwurf zu einem weiteren Bilde „Das Ariston" zeigt einen italienischen Knaben, der einer Gesellschaft Tiroler Bauern dieses ihnen noch unbekannte Instrument vorspielt.

△ *Historische Sammlung der Münchener Künstlergenossenschaft.* Die Münchener Künstlergenossenschaft versendet ein Cirkular, in welchem sie alle Freunde auffordert, ihr das nötige Material zu einer Sammlung zu liefern, welches geeignet erscheint, der Zukunft ein klares Bild ihrer eigenen Geschichte und der ganzen Münchener Kunstentwickelung zu bieten. Wir kommen später darauf zurück.

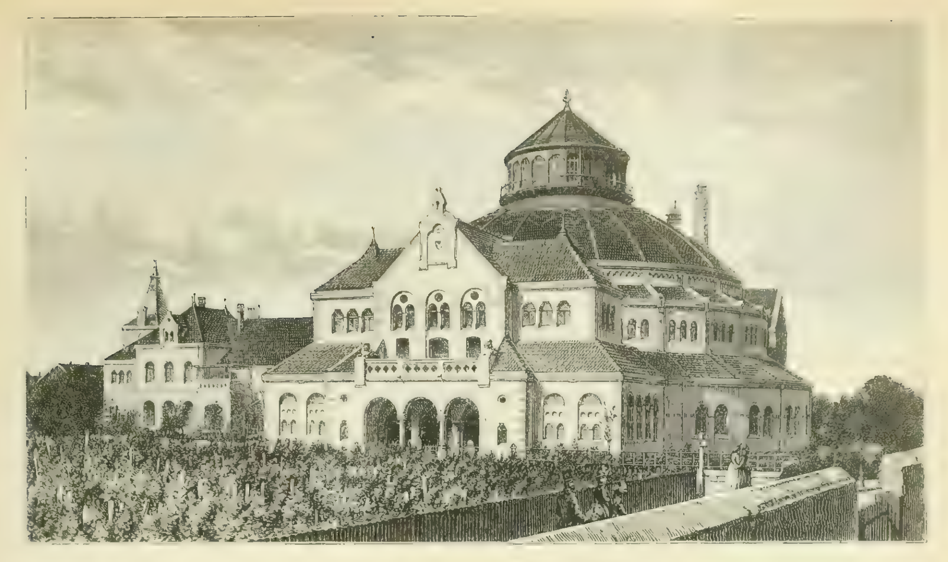
x. — *Berliner Kunstauktion.* Am 9. April und folgende Tage bringt die Kunstauktionsfirma *R. Lepke* in Berlin eine grössere Zahl von Kupferstichen und Radirungen, worunter eine Sammlung des Professors *Thiersch*, wertvolle Dürerfolgen, viele schöne und seltene Blätter nach P. P. Rubens und van Dyck, etwa 1100 auf Braunschweig bezügliche Porträts und eine beträchtliche Zahl Hamburgensia sich befinden. Den Beschluss machen eine Reihe Aquarellen und Handzeichnungen und eine ganze Kunstbibliothek bestehend aus Kupferwerken und Kunsthandbüchern zum Teil aus dem Nachlasse von *O. Pletsch.* Der Katalog hat nicht weniger als 2050 Nummern.

x. — *Frankfurter Kunstauktionen.* Am 1. April versteigert *Rud. Bangel* in Frankfurt a. M. 158 Gemälde älterer und neuer Meister, teils in Auftrag der Künstler; am folgenden Tage eine kleine Sammlung von Antiquitäten und Kunstgegenständen, einige Musikinstrumente, Münzen und Medaillen, worunter eine Thalersammlung mit seltenen Stücken.

* *Zu den Kunstblättern.* In der beifolgenden Radirung von *Th. Alphons* führen wir den Lesern eine Reproduktion des schönen Bildes aus dem Park der Villa Borghese von *Rob. Ruß* in Wien vor und brauchen zur Erläuterung des Blattes dem in Nr. 1 dieses Jahrganges über das Bild Gesagten kaum noch etwas hinzuzufügen. Der Radirer hat die höchst schwierige Aufgabe, das grosse, an landschaftlichen Details und Staffagen reiche Gemälde mit seiner in zarten Tönen abgestuften Stimmung in das kleine Format der Platte zu übersetzen, in meisterhafter Weise gelöst. Das Bild ist inzwischen in den Besitz des regierenden Fürsten Johann von und zu Liechtenstein in Wien übergegangen.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries.*





Das städtische Spiel- und Festhaus in Worms.

DAS STÄDTISCHE SPIEL- UND FESTHAUS IN WORMS.

MIT ABBILDUNGEN.



AUS jahrhundertelanger Weltfremde ist Worms in neuester Zeit wieder eine vielgenannte Stadt geworden, indem es durch die jüngst stattgehabte Eröffnung seines Spiel- und Festhauses die Blicke der kunstsinnigen Welt auf sich gezogen hat; und wahrlich mit Recht, denn durch diese That hat die Bürgerschaft von Worms ein leuchtendes Beispiel dafür gegeben, dass unser deutsches Volk noch sehr wohl imstande ist, viel Geld und viel Zeit für den Gewinn rein idealer Güter freudig zu opfern.

Der in Worms schon lange rege gewesene Wunsch, ein eigenes Theatergebäude zu besitzen, erhielt festere Gestalt nach der über alle Erwartung gelungenen Aufführung des Herrigschen Lutherfestspiels durch Wormser Bürger im Jahre 1883, dessen Veranstalter, Friedrich Schön, einer der ersten Bürger der Stadt und ein Kunstfreund edelster Art, dem Verfasser, Hans Herrig, Gelegenheit gab, seine lange gehegten Ideen über Reform der deutschen Bühne zum ersten Male praktisch zu erproben. Der Versuch gelang und fand die denkbar günstigste Aufnahme. Diese Aufführungen hatten damals in einer Kirche stattgefunden auf einer durchaus dekorationslosen Bühne, deren Einrichtung wir weiter unten besprechen wollen und, wie gesagt, der Erfolg war ein derartiger, dass man beschloss, die so glücklich betretene Bahn weiter zu verfolgen, das Volksschauspiel im edelsten Sinne des Wortes weiter auszubilden und zu pflegen. Nun aber zeigte sich der Mangel eines passenden Raumes; der Gedanke, ein Theater zu bauen, trat alsbald in den Vordergrund, und wieder war es Friedrich Schön, der die grosse, mühevolle Arbeit unternahm, den gefassten Plan zur Wirklichkeit werden zu lassen. Die kurz darauf erschienene Schrift „Luxustheater und Volksbühne" von Hans Herrig half schnell den Boden bereiten, so dass man sehr bald mit einem Architekten wegen der nötigen Pläne in Unterhandlung treten konnte. Dem Zuge der Zeit folgend, hätte man eigentlich auf Grund eines recht weitläufigen Programms eine Konkurrenz ausschreiben und unter den eingegangenen Arbeiten eine womöglich recht charakterlose wählen müssen, aber glücklicherweise geschah hier nichts derartiges. Durch Vermittelung von Hans Herrig war in dem ihm befreundeten Baumeister *Otto March* in Charlottenburg bald der rechte Mann

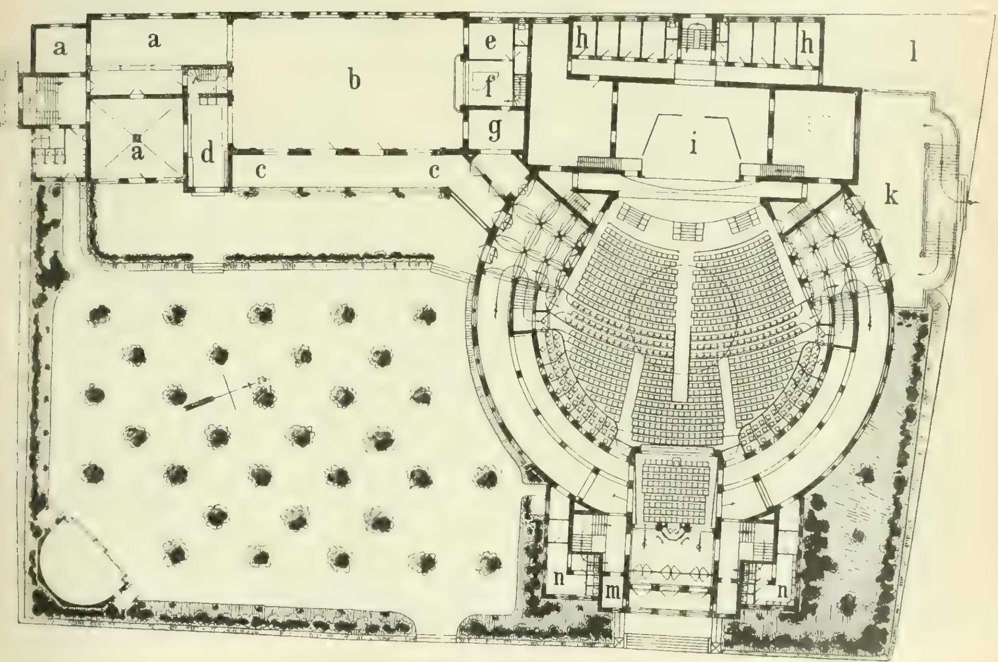
gefunden, der die Sache mit Begeisterung ergriff, und wie ein wahrer Künstler nicht nötig hat, erst tastend zu suchen, so war denn auch March mit dem Grundgedanken überraschend schnell ins klare gekommen. Da die zur Verfügung stehende Bausumme zuerst nur 350000 M. betrug, so musste der Künstler sich auf einen Fachwerkbau beschränken, der aber bei aller Einfachheit die drei Hauptbedingungen glänzend löste, indem er künstlerische Schönheit mit Zweckmässigkeit und möglichster Billigkeit vereinigte. Nach Vollendung der Pläne trat Schön mit seiner Schrift: „Ein städtisches Volkstheater und Festspielhaus in Worms“ hervor, die mit überzeugender Wärme geschrieben, das Unternehmen schnell förderte und die nötigen Mittel viel reichlicher fliessen machte, so dass der ursprüngliche Plan durch einen anstossenden Festsaalbau nebst Erfrischungsräumen erweitert werden und das Ganze massiv in Steinbau aufgeführt werden konnte. Allerdings erforderte der so erweiterte Plan einschliesslich Grundstück, innere Einrichtung und Dekorationen ein Kostenaufwand von 540000 M., eine Summe, die sich später in Folge weiterer Ansprüche auf 611000 M. erhob, welche ohne besondere Schwierigkeiten von der Bürgerschaft aufgebracht wurden. So konnte denn ein Bauwerk erstehen, das seinem Meister sowohl als auch der Stadt Worms zu höchster Ehre gereicht. Die beigegebenen Abbildungen und der Grundriss lassen leicht erkennen, wie es der Künstler vermieden hat, die ganze Anlage unter ein Dach zu bringen und dass er die landläufige Renaissance verschmähte, dafür aber mit Rücksicht auf den gegenüberliegenden Dom den romanischen Stil erwählte, den er aus dem Bedürfnis heraus frei entwickelte. So entstand ein Bauwerk, dessen mächtige Linien einen grossen, selbst von der Nähe des Domes nicht beeinträchtigten Eindruck machen. Überall tritt die Konstruktion klar zu Tage, nirgends giebt es Bemäntelungen, die nur äusserer Schönheit dienen; Zweckmässigkeit und Schönheit gehen zielbewusst Hand in Hand; der würdig ernste Eindruck, den der Eintretende in der gewölbten, von Granitsäulen getragenen Eingangshalle empfängt, begleitet ihn in fortwährender Steigerung durch das ganze Haus.

Wie aus dem Grundriss ersichtlich, besteht der Zuschauerraum aus einem mächtigen, gegen 1200 Personen fassenden Rundbau, welchem sich hinten das Bühnenhaus und vorn der Stirnbau mit dem Haupteingange vorlegt. Mit diesem Hauptbau ist, wie schon oben gesagt, ein bedeutender Flügelbau verbunden, der die Tageswirtschaft und einen Festsaal mit kleiner Bühne für Orchester und kleinere Aufführungen enthält. Dieser Saal wird von einer die Konstruktion des Dachstuhls zeigenden Holzdecke überspannt, ähnlich derjenigen im Festsaale der Wartburg.

Betrachten wir nun den Ausgangspunkt des Ganzen, die Bühne in ihrer eigentümlichen Anordnung. Diese hält im wesentlichen an den Einrichtungen fest, die sich bei den Aufführungen des Lutherfestspiels in vielen Städten bewährt haben. In ausgesprochener Zweiteilung setzt sich die Bühne aus einer Vorderbühne und einer Hinterbühne zusammen. Erstere hängt durch eine Freitreppe mit dem Zuschauerraume unmittelbar zusammen, stellt also jene ideale Gemeinschaft der Schauspieler mit den Zuschauern wieder her, die im Theater der Alten wie im englischen Theater zu Shakespeare's Zeit bestand. Ein Abschluss der Vorderbühne gegen den Zuschauerraum kann nicht erfolgen; die Schauspieler treten entweder durch die beiden Seitenthüren oder von der Hinterbühne her auf; auch kann, im Fall, wo die Scene sich aus einem Zuge entwickelt, der Weg mitten durch den Zuschauerraum genommen werden. Die Hinterbühne lässt sich durch einen Vorhang, der sich seitlich öffnet, abschliessen. In der Wand, welche Vorder- und Hinterbühne trennt, sind über den beiden Seiteneingängen Fenster und über der Bühnenöffnung ein dreigeteilter Söller angebracht; hier denkt man Personen auftreten zu lassen, die aus dem Inneren eines Hauses heraus, von einem Turme oder Balkon zu sprechen haben. Dekorationen fehlen ganz; statt ihrer dienen dunkelbraune Stoffbekleidungen den handelnden Personen als Hintergrund.

Fragen wir nun, wie sich diese Bühneneinrichtung bei den ersten Aufführungen bewährt hat, so lässt sich ehrlich darauf antworten, im grossen und ganzen recht gut, wenngleich noch mancherlei zu ändern und zu bessern bleibt. So müssen vor allen Dingen die trübseligen, von der Lutherbühne beibehaltenen, tiefbraunen Vorhänge entfernt und durch andersfarbige ersetzt werden, denn gegenüber dem strahlend heiteren Hause machte die Bühne den Eindruck eines Krankenzimmers. Wir möchten dafür in bescheidenen Farben gemalte Gobelinimitationen vorschlagen, damit der düstere Eindruck, den die Bühne jetzt macht, verschwindet. Immerhin ist hier aber ein sehr dankenswertes Versuchsfeld gegeben. Alsdann erscheint es uns doch dringend geboten, bei Scenen, die im Freien spielen, einen einfach gemalten Hintergrund zu benutzen.

Wenn Herrig behauptet, unser modernes Theater mit seiner übertriebenen Bühnenausstattung lege die Phantasie lahm, anstatt sie zu beflügeln und die vielen Verwandlungen seien störend und ermüdend, so muss man ihm durchaus recht geben; wenn er aber als echter Bilderstürmer nun alles zum Tempel hinauswirft, so mag das von seinem Standpunkte aus richtig sein, nur darf er nicht auf absolute Zustimmung der unbefangenen Beurteiler rechnen; denn es heisst doch schwerlich die Phantasie beflügeln, es ist keine Entfaltung möglich, alles schiebt sich vor einander her. Wie wir hören, hatte March die Vorderbühne 1 m tiefer projektirt, von der Bauverwaltung wurde sie aber um so viel zurückgerückt, um im Zuschauerraume mehr Platz zu gewinnen. Die Anlage des letzteren ist aus dem Grundriss leicht verständlich. Die grosse Masse der Zuschauer ist auf der ebenerdigen Fläche des Raumes untergebracht, nur eine geringe Zahl findet in den auf beiden Seiten des Halbkreises angeordneten „Lauben“



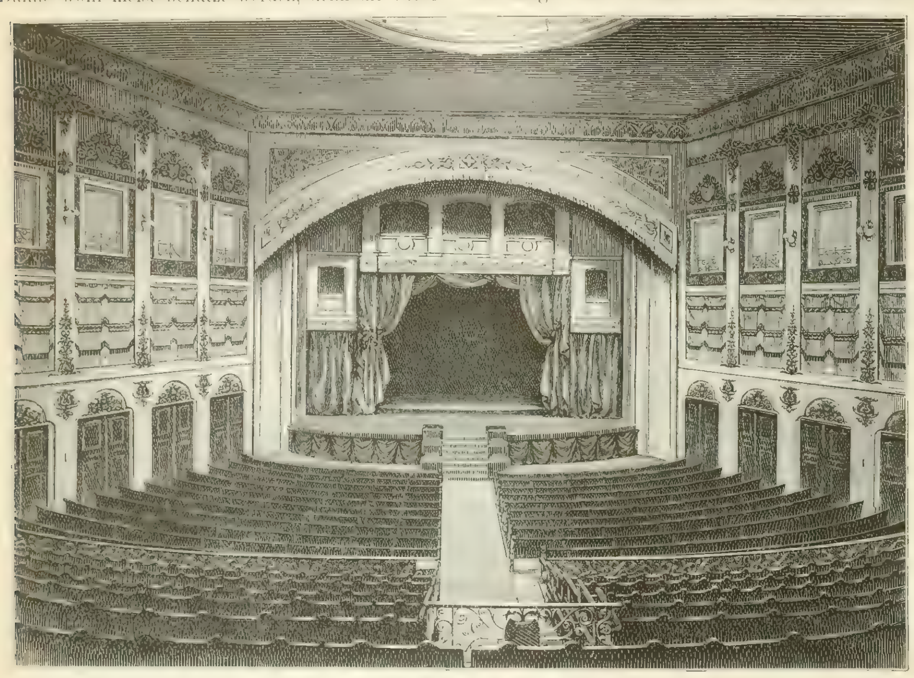
Grundriss des städtischen Spiel- und Festhauses in Worms

wenn man eine Handlung, die sich im Freien abspielt, in dunkler Kammer vor sich gehen lässt. Leider verbietet der Raum ein weiteres Eingehen auf Dekorationsfragen. Darüber wäre vielleicht einmal ein besonderes Kapitel zu schreiben; nur soviel sei gesagt, Rückkehr zur Einfachheit ist nötig; die Dekoration soll uns nicht mehr glauben machen wollen „das ist“, sondern möge bescheiden sprechen „das bedeutet“.

Abgesehen von diesen Änderungen erscheint eine Vergrösserung der Vorderbühne durch Hinausschiebung derselben nach vorn dringend geboten, denn der Raum ist zu schmal, zu beengt, wenn eine grössere Anzahl von Personen sich darauf bewegt; und den darüber liegenden „Emporen“ Platz. Gegenüber der Bühne öffnet sich eine tiefe Nische mit einer schönen Orgel, wo bei dem Lutherfestspiele und ähnlichen Volksstücken die Sänger ihren Sitz haben, bei anderen Aufführungen lassen sich diese Plätze noch für Zuschauer benutzen [1]). Unter an-

1) Die Aufstellung und Benutzung der Orgel hat sich als ausserordentlich wirkungsvoll erwiesen; allen Beteiligten dürfte der grossartige und erhebende Augenblick unvergessen bleiben, wie den Kaiser bei seinem Eintritt in das Haus brausender Orgelklang empfing, als er die zweite Aufführung des Volksschauspiels „Drei Jahrhunderte am Rhein“ von Hans Herrig mit seiner Gegenwart beehrte. Es ist nur unbegreiflich, dass Herrig die Bethörung der Sinne, die nach seiner Doktrin unzulässig ist, in diesem Falle gutheisst, ihr

deren Aufführungen verstehen wir die herkömmlichen Theater- und Opernvorstellungen, für welche die Bühne gleichfalls benutzt werden kann und benutzt werden soll. Zu diesem Zwecke wird die Vorderbühne weggenommen und durch ein Orchester ersetzt, die mit Versenkungen und anderem Zubehör versehene Hinterbühne aber mit Dekorationen und Vorhang ausgestattet. In dieser Weise wird die Bühne wohl meist benutzt werden, denn die Volksaufführungen dürften doch nur zu gewissen Zeiten und Anlässen stattfinden, da deren öftere Wiederholungen sich wegen des erforderlichen Zeitaufwandes für die Beteiligten von selbst verbieten. Ein grosses gemaltes Oberlicht im Zuschauerraume ermöglicht übrigens Vorstellungen bei Tageslicht, die Herrig besonders befürwortet.



Inneres des städtischen Spiel- und Festhauses in Worms.

Der Zuschauerraum macht mit seiner in lichten Farben gehaltenen Malerei, die sich dem Stile des Gebäudes anschliesst, einen durchaus freundlichen und festlichen Eindruck. Eine grosse Anzahl von Thüren ermöglichen eine sehr schnelle Entleerung des Hauses. Man hat den Versuch gemacht und dasselbe mit Schulkindern voll besetzt, die auf ein gegebenes Zeichen so schnell wie möglich hinausströmten; in 40 Sekunden war das Haus leer, ein Resultat, zu dem die sehr geräumigen und lichten Umgänge nicht wenig beitragen. Auch in Hinsicht auf Sicherheit ist der Bau mustergültig; elektrisches Licht und Dampfheizung lassen eine Feuersgefahr fast ausgeschlossen erscheinen. Bewundernswert ist dabei, dass ein Architekt, der nie ein Theater baute, gleich beim ersten Wurf technisch so Vollendetes schaffen konnte, einen Bau, der bestimmt sein dürfte, Schule zu machen, selbst was die künstlerische Ausdrucksweise betrifft; denn der Künstler hat hier gezeigt, wie der romanische Stil zu einer Renaissance, auch in der Ornamentik berufen sein dürfte, die sich für unsere modernen Profanbauten auf das glücklichste verwenden lässt.

Über das Äussere wäre noch zu sagen, dass rote Sandsteingliederungen die hell verputzten Mauerflächen wohlthuend unterbrechen und sämtliche Dächer, einschliesslich der Kuppel mit bunt glasirten Ziegeln eingedeckt sind; Form und Farbe ver-

sogar sehr geneigt ist, während er sich gegen jede farbenfrische Dekoration ablehnend verhält.



W Krauskopf sculps

KREUZABNAHME.

S. MARTINO ZU NEAPEL.

einigen sich zu einem eigenartig schönen Ganzen. — Wie nun an diesem Bau alles ungewöhnlich ist, so auch die Beschaffung der Mittel, die folgendermassen aufgebracht wurden. Aus der Wormser Bürgerschaft wurden verlorener Weise 238 703 M. gegeben, von der Stadt Worms unter gleicher Voraussetzung 100 000 M. Die städtische Sparkasse gab hypothekarisch 150 000 M. gegen sehr niedern Zins, den Rest brachte die veranstaltete Lotterie reichlich ein. So ist denn der künstlerische Betrieb durchaus unbelastet, denn die geringen Zinsen werden durch die Verpachtung der Wirtschaft allein aufgebracht. Das alles hat eine Stadt von 23 000 Einwohnern geleistet. Möge das gegebene Beispiel von Kunstsinn und Opfermut Nachahmung finden!

TH. KLEISCHMANN.

JUSEPE DE RIBERA.

VON *KARL WOERMANN.*

MIT ILLUSTRATIONEN.

(Schluss.)



EHREN wir zur Lebensgeschichte Ribera's zurück, welche, abgesehen von dem Ereignis, das, wie wir sehen werden, seinen Lebensabend trübte, nicht mehr reich an Wechselfällen war, so haben wir nur noch bei einigen Jahren zu verweilen, welche durch Nachrichten über ihn oder durch Hauptwerke seiner Hand, ausser den schon genannten, bezeichnet werden.

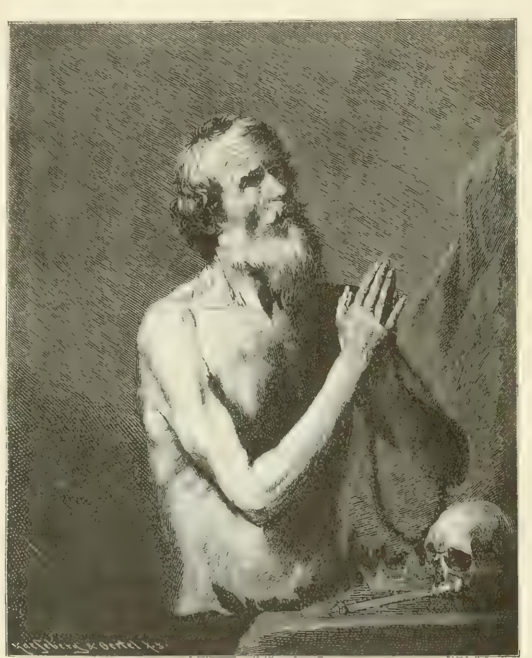
Im Jahre 1625 besuchte ihn, wie *Justi* zuerst ans Licht gezogen hat, der spanische Hofmaler *Jusepe Martinez,* der Verfasser der „Discursos Practicables del nobilisimo arte de la Pintura". In diesem Buche (p. 33—36), welches erst 1866 in Madrid von *Val. Carderera* herausgegeben wurde, erzählt uns der Freund und Lehrer eben jenes Don Juan, der nachmals so rücksichtslos in den häuslichen Frieden Ribera's eingriff, dass er den Meister 1625 in Neapel besucht und ihn (nach Art der modernen Interviewer) über allerlei ausgefragt habe. Bemerkenswert ist, dass Ribera ihm sagte, er sei in Stadt und Königreich Neapel sehr gut aufgenommen und angesehen, und seine Werke würden ihm daselbst zu seiner vollen Zufriedenheit bezahlt. Noch bemerkenswerter aber fand Martinez, dass Ribera nicht, wie er erwartet hatte, Raffaels Grösse herabzusetzen suchte, sondern die Fresken in den vatikanischen Stanzen in begeisterten Ausdrücken als die Grundlage jeder Geschichtsmalerei pries. Wer sich den heiligen, gewissenhaften Ernst vergegenwärtigt, der aus allen Werken Ribera's leuchtet, wird keine andere Antwort aus seinem Munde erwartet haben, umsoweniger, da er es durch die Wendung „en particular en sus historiados" umging, sein Lob allzudeutlich auf Raffaels Öl- und Staffeleimalerei auszudehnen. Ribera war ausschliesslich Öl- und Staffeleimaler. Die besten und einsichtigsten realistischen Öl- und Staffeleimaler der Gegenwart leugnen so wenig, wie Ribera, dass die monumentale Wandmalerei zu Grunde gehen müsse, wenn sie sich der Grundsätze, die Raffael in den Stanzen geleitet haben, entschlagen zu können vermeinte.

Die römische Accademia di San Luca hatte also keine Ursache, Ribera zu verleugnen. Sie ernannte ihn in der That bald nach dieser Zeit zu ihrem Mitgliede. Die meisten erzählen, dies sei 1630 geschehen; Justi meint, es sei 1628 gewesen. Es lässt sich jedoch nachweisen, dass Ribera spätestens 1626 in den Schoss der römischen Akademie aufgenommen worden. Schon in der Inschrift jenes mit der Jahreszahl 1626 versehenen Silenbildes im Museum zu Neapel bezeichnet er sich nach meiner eigenen, vor Jahren genommenen Abschrift, deren Richtigkeit mir die Direktion des Museums für diesen Aufsatz gütigst bestätigt hat, ausdrücklich als *„Accademicus Romanus"*.

Im Jahre 1630 besuchte Velazquez seinen schon berühmten Landsmann; um 1634 aber empfing Ribera den Besuch unseres Sandrart, den er zu dem Cavaliere Massimo Stanzione begleitete, dem Guido Reni verwandten Neapeler Meister, zu dessen Hauptgegnern Ribera in der Regel gezählt wird. Damals wenigstens standen die beiden Meister mit einander also noch auf dem Besuchsfusse. Ein besonders ausgezeichnetes religiöses Bild Ribera's aus dem Jahre 1634 ist des Meisters ruhig-milde „Anbetung der Hirten" in der Kathedrale zu Valencia.

Im folgenden Jahre, 1635, malte er eins seiner

reinsten, klarsten, leuchtendsten Hauptwerke, die berühmte „Concepcion“, die echt spanische mystische Darstellung der unbefleckt Empfangenen und Empfangenden in der Himmelsglorie, welche das Augustinerinnenkloster zu Salamanca schmückt. Schon Roélas hatte ähnliche Darstellungen in Spanien zu Ehren gebracht. Murillo's „Concepciones“ haben die spanische Auffassung dieses Gegenstandes später durch die ganze Welt getragen; aber alle, die Ribera's „Concepcion“ in Salamanca gesehen haben, stimmen darin überein, dass sie von keiner Darstellung Murillo's an Grossartigkeit der Auffassung und Tiefe des Ausdrucks übertroffen worden sei.



Der hl. Procopius, von RIBERA. St. Petersburg, Ermitage

Sein bestes erhaltenes und bezeichnetes Bild von 1636 ist der empfindungsvolle „Heil. Sebastian“ des Berliner Museums. In Bezug auf die köstliche, edel abgerundete und farbensatte Pietà von 1637 sei noch bemerkt, dass Ribera sie, wie Dominici erzählt, im Wettstreit mit Massimo Stanzione für die Mönche von San Martino gemalt hatte. Man war freundschaftlich übereingekommen, beide sollten ein Bild malen und das beste sollte gewählt werden. Stanzione aber musste selbst anerkennen, dass Ribera den Preis errungen habe. Es darf uns daher nicht wundern, diesen 1638 mit grösseren Arbeiten für dasselbe Kloster San Martino beschäftigt zu finden. Für den Platz über dem Haupteingange und für die Zwickel des Kirchenschiffes malte er Moses, Elias und die zwölf Patriarchen und Propheten. Hinter den Bogen sitzend, scheinen sie in leibhaftiger Gestalt über den Gläubigen zu thronen.

Aus dem Jahre 1640 stammt des Meisters dem Untergange nahe, unzweifelhaft aber einmal sehr schön gewesene „Geburt Christi“ im Escorial. Dem Jahre 1641 gehören seine Hauptbilder der Dresdener Galerie an: ausser der schon erwähnten, in ihrer Zelle knieenden, von einem Engel mit einem Tuche bekleideten Magdalena noch der ergreifende „Heil. Franciscus auf den Dornen“ und die „Befreiung Petri aus dem Gefängnisse“. Für die Lebensgeschichte des Meisters ist das Magdalenabild insofern von Bedeutung, als es, wie allgemein angenommen wird, die wunderbar schönen, reinen, noch ganz von kindlicher Unschuld verklärten Züge seiner Tochter Maria Rosa zeigt, deren Unglück ihm nachmals so nahe ging. Sie kann 1641, nach dem Bilde zu urteilen, nicht viel älter als zwölf Jahre gewesen sein.

Im Jahre 1642 malte Ribera unter anderem den jungen grinsenden Bettler mit dem Klumpfuss und der wohl auf Stummheit deutenden Almosentafel um den Hals, welcher, ein Wunder an scharfer Charakteristik und lebendigem Vortrag, die Salle Lacaze des Louvre ziert. Gelegentlich derartige Volkstypen ohne Idealisirung festzuhalten, gehörte damals zu den Aufgaben, welche die Meister der realistischen Richtung sich im Norden wie im Süden stellten. Frans Hals, Velazquez und selbst Murillo waren Meister dieser Gattung. Ribera hat sich jedoch nur verhältnismässig selten in ihnen versucht. Dem „Pied-bot“ des Louvre reihen sich unter seinen Werken in dieser Art zunächst nur die „Bärtige Frau mit dem Kinde an der Brust“, welche sich früher in der Academia de San Fernando zu Madrid befand, der an einem Apollokopf herumtastende „Blinde Bildhauer“ des Madrider Museums und etwa noch das „Hökerweib“ der Münchener Pinakothek an. Schon seine sogenannten „Bettelphilosophen“ der Madrider Sammlung, der „Archimedes“ und die übrigen, erheben sich durch ihre Haltung und ihr

Beiwerk über das Durchschnittsmass des sittenbildlichen Konterfeis, und seine zahlreichen Brustbilder, Kniestücke und ganzen Gestalten bärtiger alter Männer, die, mit Apostel- oder Heiligennamen versehen, einen Hauptbestandteil seiner Werke bilden, all diese heiligen Hieronymus, Paulus, Petrus, Andreas u. s. w. sind trotz der erstaunlichen Lebendigkeit, mit der ihre alten, von der Zeit und dem Wetter durchfurchten, von greisem Haupt- und Barthaar umwallten Köpfe veranschaulicht werden, schon ihren Typen nach keineswegs immer einfache Nachbildungen bestimmter Modelle, sondern durch reinen Adel der Gesichtszüge in das freie Reich der Schönheit erhobene, durch den Ausdruck tiefster Glaubensinbrunst innerlich beseelte Kunstschöpfungen echtester Art. Man betrachte daraufhin nur den heil. Hieronymus (N. 994) und den heil. Andreas (N. 973) im Madrider Museum, den heil. Procopius (N. 334) der Ermitage zu St. Petersburg und selbst den heil. Andreas der Dresdener Galerie!

Die Jahreszahl 1643 findet sich, ausser auf dem „Heil. Franciscus“ des Palazzo Pitti, nach Bermudez, noch auf Ribera's berühmtem Bilde des Gekreuzigten in der Kirche S. Domingo zu Vittoria und, nach dem von Justi in der Kunstchronik 1890, Sp. 320 besprochenen Katalog der Sammlung des Earl of Northbrook, auf dem reinen, liebenswürdigen Bilde der heil. Familie mit der heil. Katharina im Besitze dieses glücklichen englischen Lords. Vielleicht waren es gerade diese tief religiösen Bilder, welche den Papst veranlassten, Ribera im folgenden Jahre in den Christusorden aufzunehmen. Nach diesem Jahre wird er auch urkundlich (*Gualandi,* Memorie, V, p. 176 und 177) als „Cavaliere“ bezeichnet. Die Jahreszahl 1644 trägt seine „Abnahme des heil. Andreas vom Kreuz“ in der Münchener Pinakothek. Doch weichen die Schriftzüge der Bezeichnung dieses Bildes von denjenigen der unzweifelhaft echten Inschriften des Meisters erheblich ab, und der „Sterbende Seneca“ derselben Sammlung kann trotz seiner Bezeichnung und der Jahreszahl 1645 sicher nur als Jugendwerk Luca Giordano's, des fruchtbarsten Schülers des Meisters, angesehen werden.

Ein Hauptbild Ribera's, das grosse, hellleuchtende Gemälde der heil. Jungfrau mit den Zügen seiner inzwischen zur lieblichen Maid erblühten Tochter Maria Rosa, welches er für die Nonnen der Klosterkirche der heil. Isabella zu Madrid malte, entstand 1646. Die Züge der Tochter des Meisters trug es aber nur kurze Zeit. Die Nonnen liessen sie durch Claudio Coello verändern, als sie vernahmen, dass Maria Rosa den Lockungen der irdischen Liebe nicht widerstanden habe.

Im folgenden Jahre, 1647, vollendete der Meister das grosse, in tiefster Farbenglut leuchtende Gemälde des unversehrt aus dem feurigen Ofen hervorgehenden hl. Januarius in der berühmten Capella del Tesoro des Domes zu Neapel.

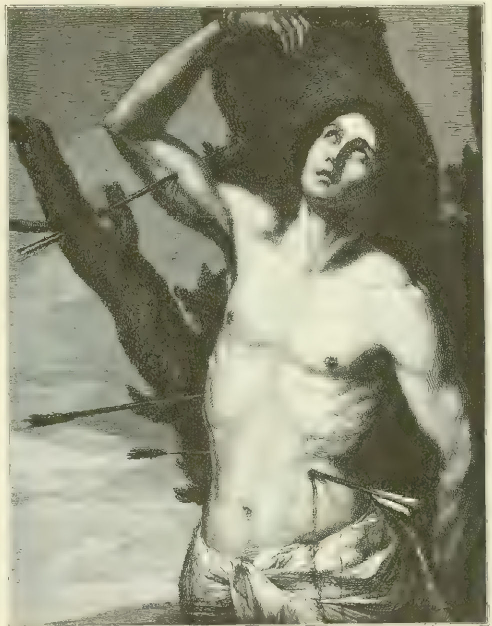
Die Geschichte der malerischen Ausschmückung dieser Kapelle bildet bekanntlich ein inhaltreiches Blatt der neapolitanischen Kunstgeschichte. Alles, was von dem Neid, dem Hass, der Verfolgungssucht der neapolitanischen Maler gegen ihre aus Rom und Oberitalien zuziehenden Genossen erzählt wird, knüpft sich an diese Geschichte; und Ribera erscheint in neueren Erzählungen gerade innerhalb dieser Vorgänge als das Haupt der Verschwörer, welche vor Drohungen, ja selbst vor dem Morde nicht zurückgeschreckt seien, um ihr Ziel, die Vertreibung der auswärtigen Künstler, zu erreichen. Eine aktenmässige Darstellung dieser Geschichte hat an der Hand der Urkunden *M. Gualandi* in seinen Memorie (Bologna 1844 V, p. 128—177) veröffentlicht. Ribera hatte die ganze Begebenheit fast von Anfang an mit erlebt. Die „Deputation der Schatzkapelle“ hatte schon 1612 beschlossen, die Decke, die Halbbogenfelder, die Zwickel und die Wände des achteckigen Raumes mit Gemälden schmücken zu lassen. Zuerst hatte man die Absicht, den Cavaliere d'Arpino, einen der berühmtesten Schnellmaler jener Tage, kommen zu lassen. Dieser ging nach langen Verhandlungen den Vertrag ein, die Arbeit im Oktober 1618 zu beginnen, liess seine Auftraggeber aber im Stich. Als er auch nach Jahresfrist nicht in Neapel eingetroffen war, erklärte die Deputation den mit ihm geschlossenen Vertrag für hinfällig und wandte sich an Guido Reni. Guido erschien im Frühling 1621 in Neapel, um die Arbeit zu beginnen. Jetzt aber erwachte der Neid der neapolitanischen Maler, besonders Belisario Corrente's (oder Correnzio's), eines in Griechenland geborenen fruchtbaren Wand- und Deckenmalers, welcher die Freskenmalerei in Neapel gepachtet zu haben glaubte. Belisario liess, wie urkundlich feststeht, den Gehilfen Guido's ermorden (nicht nur durchprügeln, wie Spätere berichten) und diesen selbst mit dem Tode bedrohen. Guido reiste sofort ab und war nicht zu bewegen, wiederzukommen. Nach diesen Vorgängen und nach erneuten vergeblichen Anstrengungen, den Cavaliere d'Arpino oder einen anderen berühmten fremden Meister für die Arbeit zu gewinnen, beschloss die Deputation 1623, den Versuch mit einheimischen

Künstlern zu machen. Fabrizio Santafede erhielt die künstlerische Oberleitung; als Gehilfe wurde ihm Giambattista Carracciolo bewilligt; als jener aber sah, dass er mit diesem allein nicht durchkam, rief auch Fabrizio einen fremden Gesellen zur Hilfe, Guido's Schüler Fr. Gessi, der im Herbst 1624 in Neapel eintraf. Schon am 17. Januar 1625 aber erklärte die Deputation ihre Unzufriedenheit mit allen bis dahin fertiggestellten Arbeiten. Gessi wurde heimgeschickt. Fabrizio Santafede starb bald darauf. Seine Erben und Carracciolo wurden später abgefunden. Am 2. Dezember 1628 beschloss die Deputation, eine Art Wettstreit zu eröffnen. Die Künstler, welche zur Probe malen wollten, mussten sich verpflichten, zurückzutreten, wenn ihre Arbeit nicht den Beifall der Deputation fände. Es meldeten sich zwei Neapolitaner, jener Belisario Corrente und Simone Papa. Im Januar 1629 vollendeten diese ihre Probestücke. Aber die Deputation beschloss am 22. Febr. desselben Jahres, ihre Arbeiten nicht zu übernehmen, sie zu entlassen und Domenichino zu berufen, der damals der gepriesenste Meister der akademisch-eklektischen Schule von Bologna war. Dass sich jetzt die genannten neapolitanischen Maler, welche sich allerdings tief in ihrer künstlerischen Ehre gekränkt fühlen mussten, zusammenthaten, um Domenichino an der Durchführung der Arbeit zu verhindern, ist erklärlich, deshalb aber nicht minder unverzeihlich. Domenichino erhielt, nachdem er die Berufung angenommen, Drohbriefe. Er verlangte Sicherheit. Diese wurde ihm zugesagt. Am 4. Juni 1631 traf er in Neapel ein. Am 4. November 1633 erklärte die Deputation sich mit allem einverstanden, was der Meister bis dahin vollendet hatte; 1634 aber reiste Domenichino plötzlich nach Rom; aus den Urkunden lässt sich nur entnehmen, dass er dort Geschäfte zu erledigen gehabt; aus einem Briefe aber, den Domenichino selbst gleich nach seiner Ankunft in Frascati über die neapolitanischen Zustände an den Kardinal Aldobrandini schrieb (*G. P. Bellori,* Vite de' Pittori etc. Roma 1672 I, p. 342—343), geht allerdings hervor, dass es Zwistigkeiten mit der Deputation und dem Vizekönig waren, vor denen er geflohen; von Drohungen seitens neapolitanischer Künstler ist jedoch in diesem Briefe keine Rede. Die Zwistigkeiten wurden beigelegt. Zu Anfang des Jahres 1635 kehrte Domenichino nach Neapel zurück, und nun arbeitete er hier, wenn auch nicht unverdrossen, so doch unablässig, mit dem Beistande seines Schülers Franc. Raspantini (Vgl. *Passeri,* Vite etc. Roma 1772. p. 44) an dem grossen Werke weiter. Schon hatte er an den Kuppelfresken zu malen begonnen, als er im Frühling 1641 starb. Dass er an Gift gestorben, wie seine Witwe behauptete, hat selbst *Malvasia* (Felsina pittrice, Bologna 1678 II, p. 335) nicht geglaubt; *Bellori* (a. a. O. p. 345) erwähnt nichts davon; und Domenichino's Freund *Passeri* (a. a. O. p. 44) spricht nur von „einigem Verdachte der Vergiftung". Dass aber die neapolitanischen Künstler ihn vergiftet hätten, hat weder seine Witwe, noch sonst jemand in der älteren Zeit behauptet. Soweit ein Verdacht vorlag, wurde er den eigenen entfernteren Verwandten Domenichino's zugeschoben, mit denen er während der letzten Jahre seines Lebens ganz zerfallen war. Nach allem, was Malvasia und Bellori berichten, liegt die Annahme nahe, Domenichino habe an einer Art von Verfolgungswahn ge-



Der hl. Antonius von Padua, von RIBERA. Madrid, Akademie.

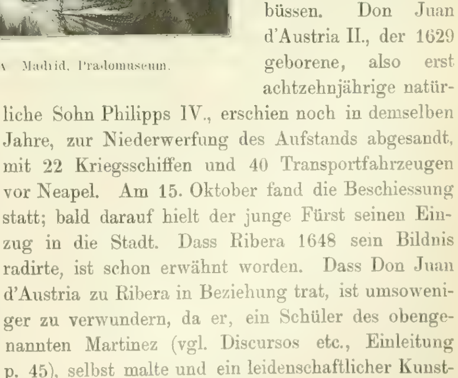
litten und sei an diesem gestorben. Hieraus würde sich dann auch die Schwäche seiner letzten Arbeiten erklären. Nach seinem Tode wurden zur Abschätzung der unvollendet hinterlassenen Gemälde der Kapelle von seiten der Erben Massimo Stanzione, von seiten der Deputation Ribera gewählt. Beide gaben übereinstimmend — also auch hier keine Gegnerschaft zwischen diesen beiden Künstlern! — das Gutachten ab, dass der angefangene Teil der Kuppelfresken nicht von Domenichino selbst gemalt, sondern, dem Vertrage entgegen, Schülerarbeit sei. Das fertige Stück wurde daher heruntergeschlagen, die Erben wurden zum Schadenersatz verurteilt und Giovanni Lanfranco erhielt nunmehr den Auftrag, die ganze Kuppel zu malen, während Massimo Stanzione und Ribera beauftragt wurden, je eines der noch nicht vollendeten Seitenaltarbilder zu malen. So entstand Ribera's „Heil. Januarius", den er 1647 ablieferte. Er hatte sich 1400 Dukaten für das Bild ausbedungen, ermässigte den Preis aber jetzt hinterher „per generosità", wie in der Quittung steht, auf 1000 Dukaten.



Der hl. Sebastian, von RIBERA. Madrid, Pradomuseum.

Mit Nachdruck muss betont werden, dass Ribera's Name in anderem Zusammenhange als diesem mit dem Drama der Ausmalung der Capella del Tesoro überhaupt nicht genannt wird, weder in den Urkunden, noch in den alten Schriftquellen. Dass Ribera gesagt haben soll, Domenichino „könne nicht malen" beweist doch wahrlich nicht, dass er an den Ränken der genannten neapolitanischen Maler gegen ihn teilgenommen. Jeder Künstler der Richtung Ribera's sagt noch heute, ob nun mit Recht oder mit Unrecht, von jedem Künstler der Richtung Domenichino's, er könne nicht malen. Dass Ribera aber in seiner Eigenschaft als oberster Ratgeber des Vizekönigs in Kunstangelegenheiten, eingedenk des Apelleischen Wortes „manum de tabula", die Gemälde, welche Domenichino für Spanien zu malen hatte, manchmal für vollendet erklärte, ehe letzterer selbst sie dafür gelten lassen wollte, mag diesem ein grosser Verdruss gewesen sein, gereichte ihm aber wahrscheinlich nur zum Vorteil. Hätte Ribera ihm schaden wollen, so hätte er den Vizekönig sicher nicht veranlasst, Bilder bei ihm zu bestellen. Kurz, nichts spricht dafür, dass Ribera, solange Domenichino lebte, auch nur den leisesten Versuch gemacht habe, ihm die Ausführung eines der Ölgemälde in der Kapelle streitig zu machen; und in Bezug auf die Kuppel-, Zwikkel- und Bogenfresken konnte er von selbst gar nicht auf einen solchen Gedanken kommen.

In demselben Jahre, in dem Ribera sein herrliches Januariusbild vollendete, brach der Aufstand des Masaniello aus. Dass Ribera, der Spanier, der Hofmaler des Vizekönigs, sich an demselben nicht beteiligte, versteht sich von selbst. Er sollte aber bei dieser Gelegenheit seinen Zusammenhalt mit dem Hofe in eigener Art büssen. Don Juan d'Austria II., der 1629 geborene, also erst achtzehnjährige natürliche Sohn Philipps IV., erschien noch in demselben Jahre, zur Niederwerfung des Aufstands abgesandt, mit 22 Kriegsschiffen und 40 Transportfahrzeugen vor Neapel. Am 15. Oktober fand die Beschiessung statt; bald darauf hielt der junge Fürst seinen Einzug in die Stadt. Dass Ribera 1648 sein Bildnis radirte, ist schon erwähnt worden. Dass Don Juan d'Austria zu Ribera in Beziehung trat, ist umsoweniger zu verwundern, da er, ein Schüler des obengenannten Martinez (vgl. Discursos etc., Einleitung p. 45), selbst malte und ein leidenschaftlicher Kunstfreund war. Aus seinen Beziehungen zu Ribera aber erwuchsen Beziehungen zu Maria Rosa, der schönen



Tochter des Meisters, und dem Verhältnis Don Juans zu Maria Rosa entspross 1650 eine Tochter, welche 1656 in das Kloster de las Descalzas zu Madrid gebracht wurde, 1666 daselbst den Schleier nahm und 1686 starb. Diese Thatsachen, die man in Zweifel ziehen konnte und musste, so lange sie nur teilweise und nur durch Dominici bekannt waren, haben neuerdings durch die in der Madrider Nationalbibliothek aufgefundenen nachgelassenen Papiere des Jesuitenpaters Nithard, des Beichtvaters der Königin Marianne von Österreich, ihre volle urkundliche Bestätigung erhalten. Veröffentlicht ist dieser Thatbestand nicht zuerst von *P. Lefort* in der Gazette des B.-A. (1882, I, p. 40—43), wie man, durch dessen Ausdrucksweise verleitet, angenommen hat, sondern schon vier Jahre früher von *Don José Maria Avrial* in seinem „Discurso“ über Ribera (Madrid 1878, p. 24).

Dass Ribera sich diese Ereignisse, während deren Verlauf er 1649 noch einen zweiten Besuch von Velazquez erhielt, zu Herzen genommen, ist anzunehmen. Dass er sie sich aber keineswegs in dem Masse zu Herzen genommen, dass er, wie Dominici erzählt, fortan keinen Pinsel mehr angerührt, sich in die Einsamkeit zurückgezogen habe und eines schönen Tages 1649 spurlos verschwunden sei, beweist die Jahreszahl 1650 auf seiner schönen „Anbetung der Hirten“ im Louvre, beweisen die Jahreszahlen 1651 auf seinen beiden bereits erwähnten, vom weichsten Schmelze umflossenen letzten Bildern in Neapel. Es steht nichts im Wege, Palomino folgend anzunehmen, dass Ribera erst 1656, 67 Jahre alt, gestorben sei. Sind beide Daten aber genau, so müsste er, da er am 12. oder, weil die Kinder damals in der Regel am Tage nach ihrer Geburt getauft wurden, am 11. Januar 1588 geboren ist, *vor* dem 11. oder 12. Januar 1656 gestorben sein.

Ein vollständiges Verzeichnis der Werke Ribera's zu geben, lag nicht in der Absicht dieses Aufsatzes. Ohne einen erneuten, eigens zu diesem Zwecke unternommenen Besuch Neapels und Spaniens würde ein solches Verzeichnis auch nicht aufzustellen sein. In der „Revista de España“ vom 30. März 1888 (T. CXX p. 168—210) hat *Augusto Danvila Jaldero* eine „Reseña critica de las obras de José Ribera“ veröffentlicht, welche, wenn sie auch manchen schätzenswerten Wink über den Verbleib der für Spanien gemalten Werke des Meisters giebt, im ganzen doch das Gegenteil von dem ist, was wir unter einem „kritischen Verzeichnis“ verstehen würden. Man kann ihr nicht einmal eine vollständige und sorgfältige Benutzung des gedruckten Materials nachrühmen.

Ein Verzeichnis der Handzeichnungen des Meisters aufzustellen, ist noch nicht versucht worden. Vergleicht man die Handzeichnungen, die ihm in den bedeutendsten Sammlungen zugeschrieben werden, mit einander, z. B. den auch von Morelli anerkannten „heil. Hieronymus“ des Dresdener Kupferstichcabinets mit den Blättern, die im Louvre, in den Uffizien und in der Albertina seinen Namen tragen, so gewinnt man die Überzeugung, dass es uns an einer zuverlässigen Grundlage für die Beurteilung der Handzeichnungen des Meisters noch fehlt.

Die im Laufe unserer Untersuchungen genannten Gemälde Ribera's werden schon ihren Gegenständen nach genügt haben, das Vorurteil zu zerstreuen, als habe der Meister vorzugsweise Henkerscenen gemalt. Haben wir doch gesehen, dass selbst von seinen Darstellungen der Marter des hl. Bartholomäus wahrscheinlich nur die erste Fassung wirklich abstossende Züge enthielt! Bei seinen späteren eigentlichen Marterbildern hat Ribera, massvoll genug, entweder den Augenblick vor der Marter selbst gewählt, wie auch in seinen schönen Darstellungen des hl. Lorenz im Vatikan und in der Dresdener Galerie, oder den Zeitpunkt veranschaulicht, wo der Märtyrer bereits ausgelitten hat oder siegreich aus den Qualen hervorgegangen ist, wie sein heil. Januarius. Die Marter des heil. Sebastian aber, welche er unzählige Male gemalt — es sei noch an die schönen Darstellungen dieses Heiligen in den Museen von Madrid und Valencia erinnert — ist von jeher hauptsächlich als Anlass zur Wiedergabe reiner Jünglingsschönheit benutzt werden. Gerade Ribera's heilige Sebastiane, denen sich sein heil. Antonius in der Madrider Akademie und seine heiligen Magdalenen, denen sich die Susanna des Städelschen Instituts zu Frankfurt a. M. in dieser Beziehung anschliessen, beweisen, dass der Entdecker der Schönheit, die runzligen alten Greisenköpfen eigen sein kann, der Darstellung keuscher Jugendschönheit nicht minder gewachsen war. Dass er in seinen religiösen Gemälden der Darstellung asketischer Weltflucht und des tragischen Pathos der Leidensgeschichte Christi einen besonderen Spielraum gegönnt hat, soll damit keineswegs geleugnet werden. Niemand wird ihm einen Vorwurf daraus machen. Gerade die Darstellungen der heiligen Einsiedler in ihren Grotten, von denen noch diejenigen des heil. Einsiedlers Paulus in Madrid und im Louvre, diejenigen des heil. Hieronymus in St. Petersburg und in Neapel hervorgehoben seien, und die Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi, von denen noch die „Grablegungen“ in London und im

Louvre genannt werden müssen, gehören zu seinen schönsten, ergreifendsten, die Tiefe seines Empfindens am deutlichsten offenbarenden Werken. Gleichwohl stehen seinen tragisch empfundenen Andachtsbildern fast ebensoviele ruhig abgeklärte und hellfreudige gegenüber. Von seinen „Concepciones“ sei noch diejenige des Madrider Museums erwähnt, von anderen Darstellungen dieser Art noch seine „Heil. Dreieinigkeit“ in derselben Sammlung und sein „Christus im Tempel“ in der kaiserlichen Galerie zu Wien.

Auch von Ribera's mythologischen Gemälden scheinen hauptsächlich nur die früheren mit dem Furchtbaren gespielt zu haben. In seinem „Prometheus“ und seinem „Ixion“ des Madrider Museums hat er offenbar einmal heidnische den christlichen Martyrien an die Seite setzen gewollt. An den „Ixion“ knüpft sich Sandrarts Erzählung, dass Herr Lucas van Uffel in Amsterdam, dem das Bild ursprünglich gehörte, es schleunigst wieder nach Italien verkauft habe, nachdem seine ehrsame Hausfrau sich derge-



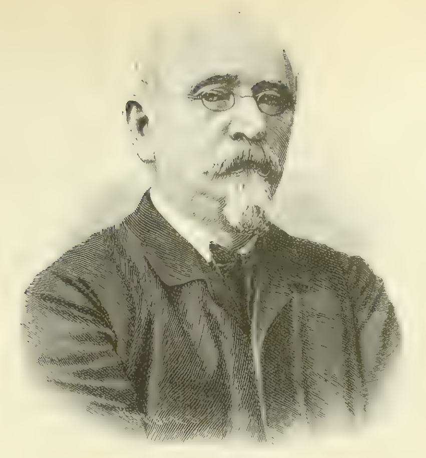
Der hl. Hieronymus, lesend. Handzeichnung von Ribera. Dresdener Kupferstichkabinet

stalt an ihm versehen, dass sie einem Kinde mit den verkrümmten Fingern des Gemarterten das Leben geschenkt habe. Sein „Apollon und Marsyas“ von 1630, dessen Verbleib nicht bekannt ist, muss, obgleich auch hier die Parallele zwischen dem heidnischen und dem christlichen Geschundenen nahe liegt, nach Justi's Beschreibung (Velazquez I, S. 306 und 324) durchaus keinen grausigen Eindruck gemacht haben. Sein „Venus und Adonis“ in der Galerie Corsini zu Rom und sein grosser, bei einem der Brände des Madrider Schlosses untergegangener „Triumph des Bacchus“, von dem sich nur zwei Bruchstücke im Madrider Museum erhalten haben, stehen vollends auf anderem Boden. Einzig in ihrer Art unter seinen Werken ist die lebensgrosse Darstellung eines Frauenzweikampfs in derselben Sammlung. Sie trägt zur Vervollständigung des im wesentlichen spanischen, nicht italienischen Gesamteindrucks der Kunst Ribera's bei.

Jedenfalls ist Ribera einer der *ernstesten* Künstler, die jemals gelebt haben. Von heiligem Ernste ist stets seine Auffassung beseelt. Ein Lächeln hat er kaum jemals, ein Lachen niemals dargestellt. Er ist auch vielleicht der einzige Künstler des 17. Jahrhunderts, der niemals, weder unmittelbar noch mittelbar, der Sinnlichkeit des Zeitgeistes geopfert hat. Mit nicht minder heiligem Ernste tritt er der Natur gegenüber, in deren unverfälschter Wiedergabe er zwar fast niemals den Selbstzweck, wohl aber stets eine Vorbedingung seiner oft genug in der Linienführung veredelten, stets aufs tiefste durchgeistigten Schöpfungen gesehen hat; und mit demselben heiligen Ernste geht er auch an die Ausführung seiner Bilder. Die zahllosen Schülerarbeiten, die in manchen öffentlichen und privaten Sammlungen für Werke seiner Hand ausgegeben wurden und noch werden, haben die richtige Beurteilung seines malerischen Könnens erschwert. Ribera's echte Werke beweisen, dass kein Künstler ernster als er mit den Darstellungsmitteln gerungen hat, bis es ihm gelang, den Pinsel und die Farben seinem Willen unterthan zu machen. Auch der Farbenlüsternheit des Auges hat er kaum jemals Zugeständnisse gemacht. Wenn eins seiner letzten bezeichneten Bilder, die „Kommunion der Apostel“ in San Martino zu Neapel, heller und farbenfreudiger erscheint, als die meisten seiner früheren Bilder, so ist das Zugeständnis in diesem Falle augenscheinlich nur der verständigen dekorativen Rücksicht auf das Gegenstück des Bildes, das „Gastmahl beim Pharisäer“ der Erben Paolo Veronese's entsprungen. Mag sonst seine Farbengebung infolge von Nachdunkelungen heute auch manchmal noch finstrer erscheinen, als sie gemeint war, ernst war sie überall von Anfang an. Seine eigenartigsten Bilder zeigen, wie diejenigen Rembrandts, wenig Farben, aber viel Farbe.

Alles in allem erscheint uns Ribera weit weniger als ein Nachfolger Caravaggio's, denn als ein Mitstreiter des freilich durch Hunderte von Meilen von ihm getrennt wirkenden Frans Hals in der Befreiung der Kunst von den Banden des hergebrachten Schlendrians und als ein fast ebenbürtiger Vorläufer des Velazquez einerseits, Murillo's und Rembrandts andererseits. Wer von der Kunst nur umschmeichelt und angelächelt, erheitert oder gar verführt sein will, der wird es schwer finden, ein rechtes Verhältnis zu Ribera zu gewinnen. Wer aber von der Kunst Wahrheit, Ernst, Kraft, Feuer und Leidenschaft verlangt, wer von ihr zwar erquickt, aber auch gepackt, erschüttert und begeistert sein will, der wird, wenn er sich an die echten Werke Ribera's hält, nicht zaudern, ihm seinen kunstgeschichtlichen Platz in der nächsten Nähe der grössten unter den grossen Meistern anzuweisen.





WILHELM RIEFSTAHL.

WILHELM RIEFSTAHL.

VON *H. E. VON BERLEPSCH.*

MIT ABBILDUNGEN.



AS MICH betrifft, so hoffe ich auch noch ein Stück weiter zu kommen, wenigstens in der Erkenntnis des rein Malerischen; ich hoffe die Ökonomie in der Anordnung, das Abthun des „Zuviel“, den feinen Zusammenhang zwischen Land und Leuten künftig glücklicher zu treffen. Das merke ich schon, dass ich aus diesem katholischen Gebirgswesen nicht mehr heraus komme — wozu auch? Es ist so schön, eine so reiche Welt, wenn die Motive auch immer verwandt unter einander sein werden.“ Die wenigen Worte dieses Briefes, den Riefstahl gelegentlich der Beschickung der Pariser Weltausstellung 1877 an seine Frau schrieb, legen des dahingegangenen Meisters Wesen, die Richtung seiner Arbeiten so klar dar, dass es dazu wohl keines weiteren Kommentares bedarf. Riefstahl war einer der wenigen, der nicht da und dort Studien malte, um diese dann zu einem beliebigen Bilde zu verwenden. Für ihn lag die Lösung der Aufgabe, die er sich gestellt hatte, darin, die räumliche Umgebung in völligen Einklang mit seinen Figurenbildern zu bringen, kurz den ganzen Zusammenhang dessen, was er malte, so zu geben, wie er ihn in der Wirklichkeit gesehen und erfasst hatte. Es giebt ja Leute, die ohne jemals nur mit einem Fusse ein Kloster betreten zu haben, immer und immer wieder die weisse, die braune, die schwarze Kutte malen und vermöge der dabei in Anwendung gebrachten geleckten Technik diese ihre Arbeiten stets als gut gehende Ware an den Mann zu bringen wissen. Nur wenige kommen über einen gewissen Bannkreis der Anschauung hinaus. Dies hängt wohl hauptsächlich damit zusammen, dass viele Künstler keinen Wert darauf legen, andere Dinge darzustellen, als sich ihnen im täglichen Handel und Wandel, der so ziemlich leidenschaftslos dahinfliesst, zeigen. Dieser Umstand vermag auf der einen Seite eine hohe Meisterschaft heranzubilden, wie sie sich z. B. in Enhuber, Defregger u. a. ausspricht, einer ganzen Reihe anderer ausserordentlich tüchtiger Künstler nicht zu gedenken, welche das Wesen der cisalpinen Natur und ihrer Bewohner als ihr Arbeitsfeld erkoren haben und ihren Werken jenen Stempel aufzudrücken wissen, der in dem Ausspruche gipfelt: Das ist Wahrheit.

Nur wenigen glückt es, sich von gewissen Fesseln frei zu machen, die mehr oder weniger mit der angeborenen Anschauung des heimischen Bodens eng verknüpft sind. Man schaue nur den grösseren Teil jener Bilder an, die Scenen aus dem italienischen Leben, von in Deutschland wohnenden Künstlern gemalt, darstellen. Trotz des blauen Himmels und der schwarzen Haare, der braunen Hautfarbe der Figuren und des nötigen sonstigen Apparates an Kostümen und landschaftlichem oder architektonischem

Beiwerke liegt in der Mehrzahl solcher Darstellungen ein unverkennbar deutscher Zug, weil der, der sie machte, mit dem südlichen Wesen und seiner Empfindungsäusserung nicht in jenem Grade verwachsen ist, als es die wirklich lebensvolle Wiedergabe solcher Dinge verlangte. Das Genie natürlich, das sich überall mit Leichtigkeit in der äusseren Erscheinungswelt zurecht findet, wird auch da in den meisten Fällen das Richtige schnell treffen.

Riefstahl, ein geborener Mecklenburger (er ist geboren am 15. August 1827 zu Neustrelitz) bietet in dieser Hinsicht ein ausserordentlich charakteristisches Beispiel; er lebte sich dermassen in die Art und Gewohnheit des Gebirgsvolkes ein, verstand in so eminentem Masse all jene Wechselbeziehungen zwischen dem Menschen und der Natur, in der er lebt, dass seine Leistungen nach dieser Seite hin mit zum Besten zählen, was die neuere deutsche Kunst aufzuweisen hat. Ihm kam es nicht lediglich auf ein paar malerisch zusammengestimmte Farbflecken an, die für das Auge angenehm prickelnd wirken, ebenso wie ein flott zusammengestellter Strauss von Blumen aller Gattungen. Nein, seine Figuren standen stets auf dem Boden, auf dem sie auch in Wirklichkeit stehen. Wenn ihm zuweilen der Tadel anderer vorwarf, seine Arbeiten litten an einer gewissen Härte, so hatte diese letztere ihren bewussten Grund, den jeder einsieht, der mehr im Freien, unter dem allseitig sich geltend machenden Lichte arbeitet, als im Atelier. Denn dies gewährt ja eigentlich keine Kontrolle der Natur gegenüber und lässt so leicht das Hauptgewicht auf ein angenehmes Farbenkonzert legen, das an sich in vielen Fällen ausserordentlich fein zusammengestimmt sein mag, aber mit der wahren Erscheinungswelt nur wenige Berührungspunkte hat, geschweige denn, dass Natur und Darstellung sich decken. Das eine hat eine Berechtigung ebenso wie das andere. Oft zieht der Held einer Dichtung in ungeheurem Masse an, der in seiner wirklichen Gestalt manches zarte Gemüt abstossend berühren würde. Andererseits kann aber die Darstellung der Wahrheit, auch wenn sie nicht einschmeichelnd wirkt, jenen Grad von künstlerischer Vollendung haben, der ihr das Lob der Besten nicht vorenthält, an denen jeder tiefere Gehalt aber selbst mit tausend Laternen umsonst gesucht würde. Richtige Beobachtung der feineren Regungen und Bewegungen ist ein Gut, das nur wenigen beschieden ist.

Riefstahl war in seiner Art schon lange ein Plein-air-Maler, ehe die meisten seiner deutschen Kollegen daran dachten, die Figuren, die sie im Freien handelnd darstellten, auch mit den Konsequenzen darzustellen, die sich notwendig an jede Erscheinung knüpfen, welche unter gänzlich unbeschränkten Lichtverhältnissen steht. Es ist ausserordentlich bezeichnend, wie ein in München lebender, ausserordentlich tüchtiger norwegischer Künstler, beim Anblicke der Reproduktion von Riefstahls „Forum Romanum" (mit der Kapuziner-Prozession) sagte: „Das ist ja eine Photographie nach der Natur!" Zwar lag es Riefstahl ferne, die Darstellung der Natur im Gewöhnlichen oder, wie man es vielfach antrifft, im geradezu Hässlichen zu suchen. Seine Arbeiten tragen alle den Stempel einer künstlerisch geadelten Ausdrucksweise, denn er ging vor allem von dem Prinzip aus, dass jeglicher Erscheinung, solle sie schön wirken, ein gewisser Rhythmus eigen sein müsse. Und dieser Rhythmus ergiebt sich für den ganz von selbst, der die Natur anschaut, wie sie ist, ohne dabei eine irgendwie gefärbte Brille zu tragen, jene Brille, die jedem blindlings einer ausgesprochenen Richtung Folgenden bald dazu verhilft, gewisse konventionelle Dinge als Grundpfeiler der Ausdrucksweise zu betrachten. Auch das künstlerisch Revolutionäre kann konventionell werden, sobald die daraus entspringenden Arbeiten nicht mehr der Ausfluss ureigenster, durch strenges Studium erworbener Überzeugung sind, sondern einfach einer gegebenen Tagesparole folgend die Mode auf den Schild erheben.

Riefstahl war von Hause aus Landschafter. Aus dem Anschauen seiner Themata wuchsen ihm allgemach die Figuren heraus, die gerade für diese Stelle bezeichnend waren, und als er sich mehr und mehr der Figurenmalerei zuwandte, da hatte bei ihm die Überzeugung vom notwendigen Zusammenhang zwischen Mensch und umgebender Natur so starke Wurzeln geschlagen, dass er niemals eines ohne das andere zu geben vermochte. Deshalb sind seine Arbeiten auch stets vollständig in sich abgeschlossen; er war keiner jener Wandlungen unterworfen, die man selbst an Künstlern von bedeutendem Können wahrzunehmen Gelegenheit hatte und noch hat. Er schwankte nie, vielmehr war er stets er selbst und arbeitete nie nach „berühmten Mustern"; das erklärt sich am leichtesten daraus, dass er Autodidakt im vollsten Sinne des Wortes gewesen ist und sich seine Überzeugung nicht von den Leinwanden anderer, sondern stets am richtigen Orte, an der Natur selbst holte, wobei er immer mit scharfer Prüfung sich selbst gegenüber vorging und nichts dem Zufall überliess. Und wie er so als Künstler eine in sich völlig abgeschlossene Natur war, so war er es auch als

Mensch. Der Dünkel, der in vielen Fällen die Beigabe des Erfolges ist und stets die Einseitigkeit der Begabung mit unfehlbar richtigen Streiflichtern beleuchtet, ist in Künstlerkreisen nicht geringer vertreten als bei jedem andern Stande. Die einen suchen ihm beredten Ausdruck zu geben durch ein manchmal recht komisches Vornehmthun, das vom Vornehmsein immer ein gut Stück weit absteht, andere glauben, durch tüchtige künstlerische Leistungen das Anrecht auf möglichst rüpelhaftes Wesen zu haben und sehen solche Gebarung als den einzig berechtigten Ausfluss genialen Wesens an. Riefstahl war in seinen Äusserungen stets von jener überlegenen Feinfühligkeit, die selbst wenn sie tadelt nie verletzt, an jedem Ding nicht bloss die schlechten, sondern in erster Linie die guten Seiten hervorzuheben bestrebt ist. Von Hause aus nicht mit jenem Masse von Kenntnissen versorgt, — er stammte von kleinbürgerlichen, geistig aber kerngesunden Eltern, die für ihren Wilhelm keine lange Schul- und Bildungszeit zu bestreiten vermochten, — die eine gewisse leichterworbene und dennoch bedeutsame Grundlage für das spätere Leben bilden, hat er durch eigenes Studium sich zu einer Feinheit des Urteils in Sachen litterarischer Natur zum Beispiel aufgeschwungen, das den gründlichen Kenner verriet. Vielleicht hat gerade in dieser Hinsicht, wie das ja des öfteren der Fall ist, die Begabung der Mutter stark mitgewirkt, denn sie soll eine vortreffliche Erzählerin und von köstlichem Humor in ihrer ganzen Lebensanschauung gewesen sein. Riefstahl stellte an sich selbst trotz der angetretenen Sechziger die ausserordentlichsten Forderungen und fand dabei doch immer Zeit, seinen Freunden ein Stündchen zu widmen, seinen Kollegen, wo sie es wünschten, in ausgiebigstem Masse seinen Rat zu teil werden zu lassen, und in solchen Fällen stand die Überzeugung dessen, was er sprach, felsenfest bei ihm, gänzlich unbeeinflusst von irgend einem andern Willen als dem, das Wahre zu treffen. Mit Recht hat ihn deshalb das Aufnahmegericht der internationalen Ausstellung in München (1888) zu seinem Vorsitzenden gewählt. Einen parteiloseren Präsidenten zu finden, wäre wohl schwer gewesen. Jene geradezu fürchterliche Arbeit, das Aburteilen von einigen tausend Werken nämlich, hat wohl seine schon zuvor erschütterte Gesundheit gebrochen, so dass er am 11. Oktober desselben Jahres verschied, viel betrauert von seinen Freunden, denn die Menschen von seiner Art sind selten. Unter Künstlern keine Feinde und Neider haben, das ist das untrüglichste Zeichen für den ganzen Charakter. An Riefstahls Grabe stand nur die Trauer, Neid und Missgunst hörten nicht, wie sonst so gar oft, die Erdschollen mit Genugthuung auf den Sarg niederfallen.

Die Verhältnisse im elterlichen Hause Riefstahls lagen so, dass man dem in die Welt zu seinen Lehrjahren Hinausziehenden keine Strümpfe voll Dukaten ins Ränzlein packen konnte. In Berlin versuchte er (1843), erst bei dem Dekorationsmaler Gropius unterzukommen. Sein Wunsch erfüllte sich jedoch nicht, und so besuchte er faute de mieux die Akademie, an der zu seiner Zeit bekanntermassen ein nichts weniger als in künstlerischen Dingen fortschrittlicher Geist herrschte. Schirmers Art und Weise zog den jungen Künstler vielfach an. Neben seinen Studien lithographirte er fleissig und verdiente sich damit seinen Lebensunterhalt. 1848 übertrug ihm Franz Kugler die Herstellung der Tafeln zu seiner Kunstgeschichte, und Riefstahl trat hier mit den architektonischen Formen aller Zeiten in so nahe Bekanntschaft, dass diese Seite seiner Thätigkeit ihm in vielen Dingen des späteren Lebens zur Basis wurde, denn seine Architekturen, die er ausserordentlich fein zu staffiren verstand, atmeten ein Verständnis der Form, das man durchschnittlich nur bei ganz wenigen Malern trifft. Die meisten von diesen letzteren blicken, weil ihnen vieles daran unverständlich ist, mit einer gewissen Herablassung auf jene Kunst, in die man heute an manchem Orte auch das hineinzutragen versucht, was man auf einem Bilde als malerische Zufälligkeiten bezeichnet. Die übertragenen Arbeiten nahmen übrigens unseren Künstler dermassen in Anspruch, dass er nicht zum Malen kam oder, wenn dies der Fall war, so stellte sich als Aufgabe die Darstellung irgend eines Dinges in den Vordergrund, an dem wohl selten eines Künstlers Auge sich erfreut hat. So wurde ihm u. a. von der Verlagshandlung von Velhagen und Klasing in Bielefeld der Auftrag, eine Aufnahme von Bielefeld, dann eine solche von Dortmund zu machen, worauf dann die Aktiengesellschaft der Spinnerei Ravensberg dem jungen Künstler die Aufgabe (es war gewiss eine solche!) stellte, dieses ihr Fabrikgebäude aus der Vogelperspektive mit landschaftlicher Umgebung zu malen. Übrigens, wie alles in der Welt, hatte auch das seine zwei Seiten, denn in der Folge wurde an Riefstahl durch den Verlagsbuchhändler R. L. Friederichs die Aufforderung gestellt, zu einem Prachtwerke über Westfalen die nötigen Illustrationen zu zeichnen. Er that es, und Kenner wie Oswald Achenbach sowie der bekannte Illustra-



Prozession auf dem Forum Romanum, von RIEFSTAHL. Nach einer Photographie der Photogr. Gesellschaft in Berlin



VOR DER DORFSCHENKE





tor und in jener Zeit durch seine ornamentalen Kompositionen beliebte Scheuren standen nicht an zu erklären, dass diese Arbeiten „unbedingt an der Spitze aller derartigen künstlerischen Unternehmungen ihrer Zeit“ stünden. Übrigens ist das erste Ölbild, was er malte, „Nordische Haide“, bereits 1846 entstanden und war auch gleich vom „Verein der Kunstfreunde im preussischen Staate“ angekauft worden. Doch hat dieser Erfolg ihn dennoch nicht unmittelbar dazu geführt, nur mit dem Pinsel zu arbeiten; denn sein zweites Bild, das allerdings grosses Aufsehen machte, die „Strandpredigt“, eine Reiseerinnerung von Rügen, entstand erst Ende der fünfziger Jahre. Dort war übrigens bereits der Kern dessen vorhanden, was sich im weiteren Verlaufe so fein gestimmt bei dem Künstler entwickelte, die Betonung des figürlichen Teiles der Landschaft gegenüber, die für ihn mehr als blosser „Hintergrund“ war.

(Schluss folgt.)

DIE AUSSTELLUNG ALTER GEMÄLDE AUS SÄCHSISCHEM PRIVATBESITZ IN LEIPZIG.

VON *A. BREDIUS.*

(Schluss.)



EIN BIS jetzt unbekannter Landschafter, dessen Waldlandschaft uns an die frühen Arbeiten des *Hobbema* denken lässt, ist *J. Hooft.* Auch erinnert das Gemälde an ein Bild des *K. Gael* im Mainzer Museum. (Nr. 120; Thieme.) Nr. 121 ist ein schwacher *Wouter Knyff,* dessen Hauptbild in der Leipziger Galerie hängt. (Dr. von Meyer.) *Symon Kick,* ein geistreicher Amsterdamer Genremaler, erst kürzlich gehörig gewürdigt (Jahrb. d. Preuss. Kunstsammlungen, 1889), war hier mit einem interessanten Werk „Die Toilette“ anwesend. Er ist hier farbiger als sonst; der weisse Atlas ist vortrefflich gemalt. (Thieme.) Gut ist auch das Viehstück von *Klomp,* um 1660 in der guten Zeit des Künstlers gemalt. (Brockhaus.) Den Zeitgenossen des *van Goyen, François Knibbergen,* der schon früh Italien besuchte und seiner Zeit in Holland recht beliebt war, lernt man in seiner bezeichneten Eifellandschaft kennen. Er ist auch in der Galerie Leipzigs vertreten. Paul Mantz zu Paris besitzt zwei sehr verschiedene Bilder von ihm, beide bezeichnet, das früheste noch Elzheimerschen Einfluss verratend. Er ist hauptsächlich an seinem blonden, mattbräunlichen Gesamtton und einem gelblichen, etwas flauen Grün, zu erkennen. Seine Lüfte sind meistens sehr schön und wahr gemalt. (Nr. 125; Thieme.) Einen recht schönen, noch frühen *Wouter Knyff* schickte Generalkonsul Thieme; der Baumschlag ist hier noch in *Esaias van de Velde's* Art, das Wasser aber schon recht charakteristisch für Knyff, vorn dunkel, grau stahlblau, im Hintergrunde hell, fast weiss. (Leipzig.) Auch *Knyff* war in der Leipziger Ausstellung mehrfach vertreten. (Thieme.) Reizend und anmutig ist das Bildnis eines hellblonden jungen Mädchens von *Jan Lievens.* Derselbe Kopf (I. L. bezeichnet) in anderer Haltung in der Galerie von Hannover. Es ist aus der Frühzeit des *Lievens*, aber anziehender als seine Greise dieser Periode. (Thieme.) Nr. 131 ist sicher ein *Thomas Wyck*, sehr farbig, beinahe bunt. (Brockhaus.) Die breite, geistreiche kleine Landschaft Nr. 135 ist wohl von *Roghman,* die Signatur undeutlich, *Man* noch zu lesen. Man vergleiche z. B. das Amsterdamer Bild (Dr. Beck.) Der etwas absonderliche *Meerhout,* ein um 1640 thätiger holländischer Landschaftsmaler, der in dunkeln, bräunlichen Tönen malte und dessen Bilder selten sind, befand sich hier in zwei Exemplaren. (Dr. Schubart, Thieme.) Das beste seiner Bilder hängt in Dessau, ein grosses, spätes, schwaches Bild, in einem ganz anderen, blaugrünlichen Tone in Amsterdam. Nr. 144, ein etwas langweiliger aber sehr gut erhaltener *Metsu* (Herr und Dame am Spinett), aus der Galerie des Herzogs von Kurland, ist in den Details ausgezeichnet, nur sind die Köpfe gar unbedeutend. (Dr. Schubart.) *Claes Molenaers* schönstes und merkwürdigstes Bild wurde von Generalkonsul Thieme eingesandt. Es ist eine Bleiche bei Haarlem mit der Jahreszahl 1647 bezeichnet.

Damals fing *Ruisdael* erst an zu malen und dieses Bild ist schon ganz in seinem Geiste gemalt! Die Windmühle, die Häuser sind kräftig und farbig gemalt, das ganze Bild ist energischer und besser als seine späteren Arbeiten. Ein ganz ähnliches, koloristisch noch kräftigeres Bild besitzt Herr Geheimrat Michel in Mainz. *Jan Miense Molenaer* war gut vertreten. Nr. 147 ist ein frühes Werk, Plünderung eines Edelhofes, datirt 1636, in Amsterdam entstanden unter Einfluss von *Codde, Quast, Kick* und ähnlichen Meistern, mit denen er dort verkehrte. (Thieme.) Auffallend viel besser, ja ein wunderbar schönes Bild ist das nur ein Jahr später entstandene Familienfest bei Herrn W. van Loon zu Amsterdam. Ungewöhnlich, aber hübsch und frisch, sind die Fischer am Strande des Herrn R. Brockhaus, recht gut die fröhliche Gesellschaft des Herrn Gottschald. Nr. 148 ist dagegen sicher kein *Molenaer*, auch wohl kein *J. Steen*, wie behauptet wurde. Es muss von einem der Söhne des *Fr. Hals* sein. Ein ganz ähnliches Bild, auch ein Mann und eine Frau, die in einer Nische lehnen, aber noch breiter und geistreicher gemalt, befindet sich bei Konsul Weber in Hamburg und ist echt *Hals* bezeichnet, wahrscheinlich von *Harmen Hals*. Dieses Gemälde hat lebensgrosse Figuren von sehr rötlicher Karnation, wie sie die Söhne des *Hals* liebten. (Thieme.) Der *Meurant* des Herrn Thieme, eine sonnige, fein ausgeführte Landschaft mit einem Bauernhofe, gehört zu seinen besten und trefflichst erhaltenen Werken. (Nr. 154.) Sechs Bilder sind dem *van der Neer* zugeschrieben. Nr. 156 ist ein schönes, frühes Bild, eine Flusslandschaft bei Sonnenuntergang, etwas braun und hier und da peinlich sorgfältig gemalt. (Graf Luckner.) Ebenfalls früh ist die 1646 datirte Mondscheinlandschaft des Dr. Schubart, sehr fein in der Stimmung und schön erhalten. Vielleicht das bedeutendste ist die Dorfstrasse im Mondschein des Herrn Generalkonsul Thieme. Zwar etwas dunkel und schwarz, ist dieses Bild doch von einer grossartigen Wirkung durch den fein beobachteten und meisterhaft wiedergegebenen Mondschein; dabei ist die Landschaft an und für sich ein Meisterstück. Es liegt eine grosse Poesie in dieser Mondscheinlandschaft; welch eine friedliche, feierliche Stimmung! Der Dordrechter *Jan Olis* trat mit zwei Konversationsstücken auf; das feinere (Nr. 172) besonders gut und vollendet (Brockhaus), das grössere etwas flüchtig und sehr flott gemalt. (Gottschald.) Nr. 174 ist ein früher (1637) *Adriaen van Ostade;* vielleicht ist dasselbe von dem seinem Bruder *Isaak* zugeschriebenen Gemälde zu sagen. (Nr. 175; Thieme.) Nr. 180 ist ein kunsthistorisch merkwürdiger *Pynacker:* eine echt holländische Landschaft, Wald mit Fischern etc. Das Bild ist angenehmer und frischer als die meisten seiner italienischen Veduten. (Thieme.) Nr. 181 ist wohl das schönste, farbenfrischeste Bild des *Egbert van der Poel,* das ich kenne: ein trefflich komponirtes Stillleben von prächtiger Wirkung. (Thieme.) Ob die schlafenden Nymphen des Herrn Gottschald nicht eher von *Haensbergen* als von *Poelenburg* sind? Man denke an die Schweriner Bilder.

Besonders merkwürdig ist eine kleine feine Marine des *Jan* oder des *Julius Porcellis.* Es sind von starkem Winde getriebene Kriegsschiffe bei felsiger Küste. Die Wirkung des Windes ist gut wiedergegeben; Luft und Wasser schön ineinander gehend. Jedenfalls ist das Darmstädter Bild von *diesem Porcellis,* vielleicht *Julius*, dem jüngeren. Es ist nur J. P. bezeichnet. (Thieme.) Der Fischmaler *Pieter de Putter,* dessen zuweilen etwas hart, aber sehr tüchtig gemalte Hechte und andere Flussfische in letzter Zeit mehr Beachtung fanden, ward hier in dem vorzüglichsten Exemplar, einem grossen, dekorativen Bild (Nr. 185), in kräftigem warmbraunen, leuchtenden Ton gemalt, vorgeführt. Er war der ältere Schwager, vielleicht der Lehrer des *Abraham van Beyeren.* (Thieme.)

Rembrandt fehlte nicht. Sein früher Studienkopf (aus dem Anfang der dreissiger Jahre, um (1633—34) ist schon sehr breit und fett gemalt, von grossem Charakter und warmer Farbengebung. (Dr. Schubart.) Höchst bedeutend und dabei anziehend in hohem Masse ist sein weibliches Bildnis aus dem Jahre 1635, nach Bode die Schwester seiner Gattin die *Titia Uylenborch.* Ungemein malerisch in der Haltung, lässt das hübsche Mädchen, das steht, den rechten Arm auf einer Stuhllehne ruhen und schaut den Zuschauer freundlich an. In den Farben sind noch viele kühle Töne gewählt, die uns an „die grünen *Rembrandt* des Dr. Bode“ erinnern; der Hintergrund ist noch kühl grau, der Farbenauftrag bereits ein sehr kräftiger, pastoser. Die Kleidertracht ist phantastisch; die Dame ist mit Perlen reich geschmückt und trägt ein farbenreiches Kostüm. Dieses Gemälde war in einem Brande arg mitgenommen, wie es schien, ist aber durch Hauser in Berlin ganz trefflich restaurirt. Besitzer ist Graf Luckner auf Altfranken.

Das unter Nr. 188 katalogisirte Stillleben erinnert in vielen Details an die Stillleben auf den frühesten Bildern Rembrandts. Wir finden hier seine

beliebte Schärpe, auch auf dem Simson von 1628 zu Berlin, dem Petrus aus der Peinschen Sammlung (bei Baron von der Heydt) u. s. w. Die Kürbisflasche von dem Paulus in Stuttgart, der indische Säbel von andern Bildern, ein Turban, alles ist da. Bode meint wohl mit Recht, dass es von einem unbekannten Meister aus der Leidener Schule, von dem die Museen zu Budapest und Dresden je ein Bild aufweisen, in ersterem der Schatzgräber, in letzterem (als *Dou*) ein grosser Eremit. Ein kühler Ton wiegt in diesem Gemälde vor. (Thieme.) Höchstwahrscheinlich ist *Herman Steenwyck* der Urheber, der 1628—1633 zu Leiden wohnte. Nr. 189 ist ein Blumenstück von *Cornelis Kick,* auch C. K. bezeichnet; er war der Sohn von *Simon Kick*. Ein vollbezeichnetes Bild von jenem besitzt Dr. van der Burgh im Haag. Selten und recht hübsch und farbig ist der kleine *Salomon Rombouts* (Nr. 190), dieses Mal kein Strand, sondern eine Schusterwerkstatt. (Dr. Schubart.) Der *Romeyn* von Prof. Dr. von Meyer ist ein gutes, charakteristisches Spezimen dieses Meisters. Der kleine *J. H. Roos* von Dr. Lampe ist aussergewöhnlich hübsch, wie ein *Berchem;* das Bildchen ist 1669 datirt. Der *Rubens*, die Hälfte des Bades der Diana, ohne den Aktäon, lässt etwas unbefriedigt. Es ist auch wohl ein recht spätes Bild. (Dr. Schubart.) *Ruisdael* war von allen holländischen Meistern am reichsten vertreten, besonders durch herrliche frühe Arbeiten, liebevoll durchgeführt, fett, pastos gemalt, nicht oder wenig nachgedunkelt, frisch nach dem Leben, in der Umgegend von Haarlem gesehen. Hervorzuheben sind die schöne, grosse, baumreiche Düne bei Abendbeleuchtung, 1647 datirt, von Generalkonsul Thieme. (Nr. 201.) Der See am Waldesrand (1648) von demselben, die herrliche Eichengruppe am Meeresufer mit dem schönen Blick auf die See, 1647 (Dr. Schubart) und dessen Dorfeingang, auch ein frühes Gemälde. All diese frühen Bilder geben Stücke Natur wieder, so wie sie der grosse Künstler gesehen, ungeschmückt, sorgfältig gemalt, von grosser Naturwahrheit und reizvoll durch das Einfache, Ungekünstelte. Spätere Bilder sind die grosse Dorflandschaft des Herrn Twietmeyer (Nr. 202), etwas leer und unangenehm, aber echt, Nr. 200, das Landhaus am See, mit schönem, bewölktem Himmel, aber etwas schwarz geworden. (Thieme.) Nr. 203 ist eine treffliche alte Kopie nach dem Berliner Gemälde. Nr. 204 ist auch eine alte Kopie nach einem mir in englischem Privatbesitz bekannten Original, Nr. 205 dagegen ist ein interessantes frühes Bild mit feiner Staffage des *Berchem.* Auch die Staffage des grossen Thieme'schen Bildes von 1647 (Nr. 201) ist bestimmt von *Berchem.* Ebenfalls ist das schöne Bild in der Hamburger Kunsthalle von 1647 von *Berchem* staffirt; auch das kleine in der Dupperschen Sammlung zu Amsterdam (1653) hat Figürchen von *Berchem.* Dieses alles lässt auf ein freundschaftliches Verhältnis der beiden Maler schliessen, die bis 1653 noch zusammen in Haarlem weilten.

Sein Onkel *Salomon* war mit mehreren Bildern vertreten. Besonders schön ist die Winterlandschaft mit guten Figuren (1661), von Dr. Schubart, und eine Flusslandschaft des Generalkonsul Thieme mit Kühen im Wasser (1659). Bei dem Bilde Nr. 211, von 1651, glaubte ich in den Kühen die Hand seines Sohnes, des *Jacob van Ruisdael II.* zu erkennen Dieses schöne Bild gehört Herrn Gottschald. Nr. 212 ist kein Bild von *Salomon van Ruisdael,* sondern von einem bis jetzt noch nicht in die Kunstgeschichte eingeführten Meister aus Leiden, *Maerten Frans: de Hulst,* wahrscheinlich dem Vater des *Frans de Hulst.* Ein ganz ähnliches Bildchen ist im Kunsthandel zu Berlin zu haben und mit Namen und Jahreszahl 1639 versehen. Ein besseres Bild in Hamburg beim Grafen Balny d'Avricourt. Seine Figuren erinnern lebhaft an *Salomon Ruisdael*, auch an *Salomon Rombouts;* er malt breit, kräftig und ist recht farbig. Das Landschaftliche braun und noch altertümlich.

Zwei Gemälde, die man eher dem *van Goyen* zuschreiben würde, sind der Bezeichnung nach sehr frühe Arbeiten des *Herman Saftleven.* Im Gegensatz zu seinen späteren, fein ausgeführten Bildern sind diese Gemälde flott und geistreich, fast breit gemalt, dabei wenig farbig, beinahe monochrom. (Thieme und Gottschald.) Nr. 216a ist ein schönes Exemplar seiner Rheinlandschaften, noch früh (1643), poetisch, von malerischer Auffassung. (Dr. Brockhaus.) Eine sehr schöne Strandansicht mit untergehender Sonne, welche eine Jagdgesellschaft beleuchtet, wird *Willem Schellinex* zugeschrieben. (Thieme.) Besonders gut war *Sorgh* vertreten. Sein schlafender Bauer, dem ein Genosse den Rauch ins Gesicht bläst (Nr. 255), ist ein vortreffliches, schön komponirtes, in feinstem Helldunkel gemaltes Bildchen ersten Ranges. (Herr O. Gottschald.) Es ist 1656 datirt. Früher, aber gleich vorzüglich sind zwei kleine Porträts (1641), das eines alten Herrn und seiner würdigen Ehegattin. Der schöne, charaktervolle Kopf des Mannes ist wie ein *de Keyser* gemalt, voll Lebenswahrheit. (Dr. E. Brockhaus.) Nr. 230, der Geograph, ist wohl mit Recht dem Dou-Schüler *Jacob van Spreeuwen*

zugeschrieben. Von diesem seltenen Meister, der auch dem *Rembrandt* etwas abgesehen hat und 1611 zu Leiden geboren wurde, sah man auf der Düsseldorfer Ausstellung zwei bezeichnete Bilder, ein drittes hängt in der Kopenhagener Galerie, ein viertes in einer Amsterdamer Kirche (ein Eremit, leider verdorben). Dieses Gemälde hat ein gutes Helldunkel und eine gute, nicht kleinliche Ausführung aufzuweisen. (Gottschald.) *Adriaen van Stalbemt,* ein Landschafter, der sich *Breughel* anschloss und dessen Manier nach Holland einführte (in Middelburg, wo er wohnte, war z. B. *Matheus Molanus* sein Nachfolger), würde hier eine seiner besten, sorgfältigsten und dabei anmutigsten Arbeiten, eine Dorfstrasse am Kanal, wiedergefunden haben. Es ist von schönem, leuchtendem Kolorit. (Dr. Schubart.) *Jan Steens* Wein, Weib und Tabak gehört zu seinen anständigsten, zu gleicher Zeit aber vollendetsten Bildern. Ein Bauer bläst einem jungen, hübschen, schlafenden Frauenzimmer aus seiner Pfeife Tabakswolken ins Gesicht; eine Alte im Hintergrund freut sich sichtlich darüber. Die Stillebensachen auf dem Bilde sind von feinster Ausführung; die Köpfe von trefflicher Charakteristik. (Dr. Schubart.) Nr. 235, südliche Landschaft, möchte ich eher *Fr. Millet* als *Swanevelt* zugeschrieben sehen. Drei schöne *Teniers* waren ausgestellt. Nr. 239 ist eine noch frühe, aber schöne Versuchung des heil. Antonius, eins seiner besten Exemplare dieser Gattung. Die Köpfe noch recht Brouwerartig. (O. Gottschald.) Sein Stillleben, mit Hund und Mann, ist ebenso glücklich komponirt wie herrlich gemalt in schönstem Silberton (Mitte der vierziger Jahre) und tadellos erhalten, eins der Bilder des oft nicht gerade bedeutenden Künstlers, welches geeignet ist, unseren Respekt vor ihm zu erneuern. (Dr. Schubart.) Ebenso fein und malerisch anziehend ist das Stückchen Landschaft und Stillleben rechts auf dem Thiemeschen Bilde (Nr. 235), Bauern vor der Schenke. Auch das Übrige ist schön und das ganze Bild allerersten Ranges für den Meister. (Es stammt aus der Sammlung des Lord Leonards.) *Ter Borch* fand man mit einem sehr frühen Bilde, einer Wachtstube, leider nicht mehr ganz intakt (Brockhaus), und einem tüchtigen Damenporträt seiner späteren Zeit. (Thieme.) — Wer ist der *J. Thomas,* der den hübschen, eleganten Flötenbläser mit seiner sympathischen Freundin malte? Ist das Bild wirklich von dem 1673 in Wien verstorbenen *Jan Thomas?*

Nr. 246 ist ein beachtenswertes Spezimen der anziehenden Landschaften des *Esaias van de Velde* (Gottschald), Nr. 247 dagegen eine Landschaft, welche nie von dem Radirer *Jan van de Velde* gemalt ist. Diese merkwürdige, minutiös durchgeführte Arbeit erinnert sowohl an die frühesten Bilder des *van der Neer* als auch an einige Werke des seltenen *Jan Wouwerman.* Die beiden *Willem van de Velde* (Nr. 248/249) sind echte, gute, aber wohl spätere Arbeiten des Meisters. (Thieme.) Wer ist aber der Meister, der Nr. 252, einen jungen Jäger in einer Landschaft à la *van Goyen* malte? Bis jetzt weiss das niemand. Nur kann ich mitteilen, dass sich im Privatbesitz zu Rotterdam ein ähnlicher Jäger in ähnlicher Landschaft, beide sicher von denselben Künstlern, befindet. Herr Fop Smit kaufte es, ich meine für 20 000 Gulden, als *A. Cuyp* von Herrn Pappelendam, der es lange besass. Der Bildnismaler ist sicher ein bedeutender dem *Cuyp* nahestehender Künstler gewesen; aber *Verspronck* hiess er nicht. (Thieme.) Eine fein gemalte Ansicht des Louvre von *Abraham de Verwer,* in schönem, ins Graue spielendem Ton, gehört gleichfalls Herrn Thieme. Ob die Waldlandschaft (Nr. 262) von *Waterloo* ist? Es sind nur einzelne bezeichnete Bilder von diesem bekannt, z. B. die Münchener Landschaft, welche dieser sehr ähnlich sieht. Archivalisch ist eben festgestellt, dass der *Radirer Waterloo* auch gemalt hat. Dieses Bild hat inzwischen grosse Anklänge an Arbeiten von *Joris Verhagen.* Sehr gut ist das Exemplar von *Jan Wynants* mit Figuren von *A. van de Velde* des Stadtrats Dürr.

Nr. 269 ist ein reizendes, helles Bild von *Emanuel de Witte*, nicht früh mehr, aber auch nicht so schwarz, schwer und dunkel wie manche späten Bilder. Nr. 270 ist sicher von *Hendrick van Vliet* und trägt die falsche Bezeichnung *E. d. W.*, dagegen die echte Jahreszahl 1652. Ein Vergleich mit Nr. 255 wird die Richtigkeit dieser Behauptung darlegen. Es ist aber ein sehr grosser, bedeutender *Vliet.* (Luckner.) Nr. 271 hat nichts mit *Jan Wouwerman* zu thun. Einstweilen bleibt es fraglich, wer der Maler dieses guten Bildes ist. Ein Haarlemer ohne Zweifel. In Betracht kommt *Oudenrogge;* vielleicht ist es ein Spätbild von *C. Vroom?* (Thieme.)

Zwei treffliche frühe Arbeiten des *Philips Wouwerman* sind da — das grosse mit der Hufschmiede, ein Kapitalbild ersten Ranges, hell, leuchtend, mit noch ziemlich betonten Lokalfarben, wie sie die früheren Bilder aufweisen, aber ohne den oft unangenehm kalten, ins Graue gehenden Ton der Spätbilder, auch mit grösserem Enthusiasmus gemalt. Die Bilder *dieser* Zeit sind künstlerisch die am höchsten stehenden. (Dr. Schubart.)



Aus derselben Zeit ist das feine, reizvolle Bildchen, dessen glücklicher Besitzer Generalkonsul Thieme ist. Es stellt einen Reiter mit Bauern in sonniger Landschaft dar; auch hier sind noch stärkere Lokalfarben bemerkbar. In dieser Zeit hat *Wouwerman* ein stärkeres Impasto als später. Nr. 274 und 275 sind sehr gute Exemplare des oft geringen *Pieter Wouwerman;* besonders das erstere ist ein farbiges, schönes Bild von ihm. (Dr. Beck.)

Zum Schluss sei gesagt, dass Nr. 277 ein guter *Zeeman* ist, der das Datum 1656 trägt. (Thieme.)

A. *BREDIUS.*

NEUE KUNSTBLÄTTER.



IE Tannhäuser, der Genüsse satt, sich nach Bitternissen sehnte, so strebte die französische Kunst einigermassen aus der eleganten Zierlichkeit heraus, in die sie zum grössten Teil geraten war, als sie Millet und seine Jünger hervorbrachte. Mit einer natürlichen Notwendigkeit trat diese Richtung hervor, ähnlich wie eine helle Farbe die ihr zugehörige Komplementärfarbe im gesunden Organismus hervorruft. Millet ist nur als Gegensatz verständlich, nicht minder als auf litterarischem Gebiete Zola und seine ihm nachgaloppirenden Kunstprinzipienreiter. Dass diese Kunst des herben Ernstes an Ausdehnung und Einfluss gewonnen hat, beweist ihre Notwendigkeit. Auch in anderer Beziehung stellt uns die wehmütig trübe Art der Milletschen Richtung ihre beschränkten echten Erdensöhne vor Augen. Sie sind nicht nur Männer der Arbeit, sondern auch der Stetigkeit. Sie kleben an der Scholle, ihr Blick haftet am Boden, von dorther empfangen sie ihre Daseinsberechtigung als wahre Brüder des Riesen Antäus. Ihr irrendes Auge kehrt sich nicht dem strahlenden Gestirn des Tages zu; ihr stumpfer Sinn kennt nicht den Faustischen Trieb ins Ungemessene. Durch diese dumpfe Eingeschränktheit, durch das Beharren im freudelosen Einerlei stehen sie beständig als mahnende Gestalten vor der flatterlustigen, genussliebenden, nach Veränderung, nach neuen Eindrücken und schnellem Genuss strebenden Welt. Darum wirkt diese Kunst so sammelnd, fast zur Andacht stimmend, weil ein Hauch von Askese von ihr aus und auf den Beschauer übergeht.

Zu diesen Betrachtungen regt eine neue Radirung von *W. Strang* an, welche, obwohl von einem Engländer, ganz im Sinne Millets entworfen und ausgeführt ist. „Nach der Arbeit" betitelt sich das im Verlage von Jacques Casper in Berlin erschienene anziehende Blatt. Wir haben zwei Milletsche Vollblutgestalten vor uns, den „Mann mit der Hacke", der nach beendeter Arbeit, sein Gerät im Arm neben seiner ihm zugekehrten Frau sich niedergesetzt hat. Sie scheint ihm zuzusprechen, indessen er mit halb erloschenem Blick ermüdet ins Weite starrt; ihn mag nur das Gefühl nach Befriedigung des Ruhebedürfnisses beherrschen. Sein alter Filz ist tief über die Stirn gezogen und verrät einen nun dem Ende sich zuneigenden, brennend heiss gewesenen Tag. Die Dämmerung hüllt alles schon in dunkle Schleier ein, nur am wolkenbedeckten Himmel ziehen sich noch die Lichtmassen des schwindenden Tages hin. Dem Gegenstande entsprechend, ist die Behandlung des Blattes breit und vertrieben, der Aquatintamanier sich nähernd und doch voll Kraft und scharfer Deutlichkeit. Das Bild gleicht etwa dem piano gehaltenen Schlusse eines Adagio's in Moll, das gedämpft verklingt.

Hellere, freudige Töne klingen an in einem zweiten Blatte desselben Verlegers, der mit Glück die internationale Bahn betreten hat. Es ist eine Radirung von Krostewitz nach dem Bilde „Fährmanns Töchterlein" von *Yeend King.* Der gewandte Urheber des Blattes hat nach der sorgfältig ausgeführten Originalradirung den Gegenstand auf unsern Wunsch in kleinerem Massstabe für diese Zeitschrift wiederholt; die Beigabe der Radirung enthebt uns daher einer Beschreibung des Vorwurfes. Yeend King wurde im Jahre 1855 geboren und war, ehe er zur selbständigen Malerei überging, bei einem Fabrikanten buntfarbiger Scheiben thätig. Arbeitsmangel und ein innerer Trieb zu höherer Bethätigung seines Talentes veranlassten ihn zum Aufgeben dieser Stelle. Er wurde Schüler von William Bromley und ging später nach Paris. Im Jahre 1889 er-

regte er durch eine in sehr grossem Massstabe ausgeführte Herbstlandschaft „From Green to Gold“ lebhaftes Aufsehen in der Ausstellung der Royal Academy. Seine Landschaften geniessen in England einen guten Ruf, wegen ihrer frischen leuchtenden Farbe und unmittelbaren Wahrhaftigkeit.

W. Krostewitz, dessen bewegliches Talent unsere Leser aus mehreren Blättern schon kennen, hat noch zwei andere Arbeiten für Herrn Casper in Berlin geliefert: es sind zwei Landschaften, von *Diaz* und von *Dupré*. Auf diese beiden hochgeschätzten französischen Landschafter an dieser Stelle ausführlich einzugehen, ist wohl unnötig; sie haben bereits ihren festen Platz in der Geschichte der Malerei eingenommen. Die eigentümliche koloristische Begabung des Narcisse Diaz ist auch in der Nachbildung, die der deutsche Künstler ausgeführt hat, noch erkennbar, obschon das wesentliche Moment, die Gegensätze der Farben, hier fehlen muss. Die flotte, leichte Behandlung, der saftige Gesamtton entspricht der Malweise des südfranzösischen Meisters durchaus.

Wendet sich der Kunstverleger mit den vorgenannten Radirungen an die Kenner und Kunstfreunde, welche die Delikatessen der Kunst mit Behagen zu geniessen verstehen, so bietet er in der Madonna von *D. Morelli* ein Blatt dar, welches nicht nur innerhalb dieses höher gelegenen und enger gezogenen Kreises, sondern auch bei den breiteren Schichten des Volkes allgemeines Wohlgefallen erregen wird. Dieses Werk ist sowohl wegen des Gegenstandes als wegen der Technik von Interesse. Der Maler lebt in Neapel und sein Name kündigt schon seine italienische Herkunft an. Sein Bild thut dies weit weniger; ja man wird kaum auf einen Italiener raten, wenn nach der Nationalität des Malers gefragt wird. Die porträtartig aufgefasste Madonna sitzt auf einem Thronsessel und hält einen prächtigen kleinen Jesusknaben in den Armen, der nach Kinderart das linke Händchen zum Munde führt. Ein weiter dunkler Mantel hüllt die Gruppe ein, dessen Faltenwurf reiche Bewegung zeigt. Das ausdrucksvolle Gesicht der Madonna ist von einem weissen Kopftuche beschattet; die demütige Haltung und die gesenkten Lider drücken ihre fromme Ergebenheit und das stille Mutterglück aus, das sie empfindet. Ihr zu Füssen sind Rosen ausgestreut. Es ist ein Bild von Innigkeit und Sanftheit, dessen zarte Ausführung (durchradirte Photogravüre) ungemein anspricht. Die Technik, welche die Weichheit der Heliogravüre mit der Kraft des radirten Striches zu vereinigen strebt, ist eine Errungenschaft der neuesten Zeit. Durch diese Verbindung der mechanischen Nachbildung mit der Hand des Künstlers wird der Kupferdruck noch ausdrucksfähiger und wirkungsreicher, als er ohnehin schon war. Die ganze Leistungsfähigkeit dieser zwiefachen Technik wird freilich erst erkennbar werden, wenn die vollständige Skala der tiefen und hohen Töne verwendet werden wird, was in dem vorliegenden Blatte noch nicht geschehen konnte, weil dieses auf die starken Gegensätze Verzicht leistet.

Zum Schlusse möchten wir noch auf zwei grosse radirte Blätter hinweisen, die der Beachtung der Kunstfreunde wert sind. Das erste ist die Burg Hohenzollern, von *Wilh. Feldmann* radirt (Verlag von R. Mitscher). Der junge Künstler macht, wie man an der neuen Leistung bemerken kann, rasche Fortschritte. Die Unsicherheit in der Behandlung der Landschaft, die eigentümliche Härte, welche sich auf der im vorigen Jahre veröffentlichten Darstellung der Rudelsburg noch bemerklich machte, ist fast völlig verschwunden. Die Landschaft gliedert sich und gewinnt Übersichtlichkeit und Tiefe. Die kahlen Stellen, welche infolge der breiten Behandlung auf dem früheren Blatte auffielen, sind einer verständnisvollen Behandlung der Fläche gewichen. Nur der Himmel hat seine Schwere noch nicht verloren. Die Wolken ballen sich zu massig zusammen, weil die zarten Übergänge in den Schatten noch mangeln. Am Horizont löst sich der Himmel nicht von der Erde ab. Die Technik der Radirung bietet ja Elemente genug, durch deren geschickte Benutzung jede Unklarheit vermieden werden kann. Der Wolkenschatten, welcher breit auf dem Berge lagert und die aufragende Burg zum Teil bedeckt, weist darauf hin, dass hier eine sonnige Landschaft beabsichtigt war; da musste nun der Gegensatz zwischen den sonnigen und den schattigen Stellen stärker betont werden. Dann würde das Ganze auch an Klarheit nicht unerheblich gewonnen haben. Besonders zu loben ist die charakteristische Wiedergabe der Vegetation, des Baumschlags und Gestrüpps.

Das letzte Blatt, welches wir rühmend hervorheben, ist die überaus sorgfältig gearbeitete und mit feiner Berechnung ausgeführte Radirung von *E. Forberg* nach dem Ölgemälde von W. Sohn im Leipziger Museum, das eine Witwe mit ihrer Tochter beim Advokaten darstellt. Das Bild ist unter dem Namen „Eine Konsultation“ wohl allgemein bekannt. Es ist ein untadeliges Kunstwerk des bekannten Radirers, das der Kunstverein für Rheinland und Westfalen seinen Mitgliedern als Nietenblatt im vergangenen Jahre dargeboten hat. Alle Einzelheiten

sind darin mit gleicher Liebe behandelt, reich, aber nicht kleinlich, und dabei hat der Künstler alle Details so sorgfältig zusammengestimmt, dass ein reiner, harmonischer und ganz befriedigender Eindruck erzielt wird.

I. Sz.

KLEINE MITTEILUNGEN.

— *Kunstverein in Hamburg.* In der letzten Ausschussversammlung wurden an Stelle der aus dem Vorstande statutengemäss ausscheidenden Herren: Ed. Behrens sen., Aug. W. F. Müller und Wilh. Xylander, in den Vorstand des Kunstvereins gewählt die Herren: Ed. Behrens jun., Karl Meister und Valentin Ruths. — Mithin und nach Verteilung der Ämter konstituirt sich der Vorstand für das laufende Geschäftsjahr, wie folgt: Syndikus Dr. Merck, erster Vorsitzender; Arnold Otto Meyer, zweiter Vorsitzender; Ed. Behrens jun., erster Kassirer; H. D. Hastedt, zweiter Kassirer; Karl Meister, erster Schriftführer; Dr. W. von Melle, zweiter Schriftführer; Karl Rodeck, Valentin Ruths, Aufhängekommission und Jury; Adolf Glüenstein, Archivar. — Gefällige Mitteilungen sind von nun an erbeten an: Herrn Karl Meister, Schriftführer des Kunstvereins, Kunsthalle, Hamburg.

O. *Der Bericht des Kasseler Kunstvereins* für die Jahre 1888 und 1889 ist soeben veröffentlicht worden. Se. Maj. der Kaiser hat das Protektorat über den Verein, welches Kaiser Friedrich fast zwanzig Jahre hindurch ausgeübt, übernommen. Die Leistungen des Vereins sind recht günstige; während in den beiden Vorjahren nur 312 Kunstwerke in der permanenten Ausstellung des Vereins in dem grossen Oberlichtsaale des Kunsthauses ausgestellt waren, sind in der Berichtsperiode 462 zur Ausstellung gekommen. Die grosse Ausstellung im Herbst 1889, für welche leider die Stadt keine geeigneten Räume besitzt und die sich deshalb in der Galerie des Messhauses ein wenig würdiges Unterkommen suchen musste, umfasste 728 Kunstwerke, also bedeutend mehr wie in den Vorjahren, trotzdem die Auswahl eine viel strengere war, wie früher. Der Kasseler Verein wirkt bei der den Ausstellungscyklus leitenden Vereinigung der Kunstvereine westlich der Elbe mit allen Kräften dahin, dass bei Aufnahme von Bildern möglichst streng verfahren wird, und dies mit vollem Recht. Es kann der Kunst, den Künstlern und den Kunstvereinen nichts nützen, wenn schlechte oder ganz mittelmässige Bilder ausgestellt worden. Eine geringere Zahl wirklich guter Werke erregt viel mehr Interesse und nützt nach allen Richtungen mehr, wenn sie allein ausgestellt, als wenn sie in einem Schwall von schlechten Sachen versteckt werden. Die gleichen Grundsätze sollten die Kunstvereine auch bei ihren Anschaffungen zur Verlosung leiten und da nur Gutes erworben werden. Damit würde man umsomehr fördern können, als die Mittel, welche in Deutschland für solche Zwecke verwendet werden, recht erhebliche sind. Der Kasseler Verein hat für seine zur Verlosung angeschafften Gemälde 10421,50 M. ausgegeben. Ausserdem hat er den Ankauf von 29 Gemälden an Private zum Preis von 8409 M. vermittelt. Die Zahl der Vereinsmitglieder betrug am Ende des Jahres 693, ausserdem waren 718 Jahreskarten, welche zum Eintritt in die permanente Austellung berechtigen, gelöst worden. Als Nietenblatt kamen drei Blätter aus dem Liezen-Mayerschen Faustcyklus zur Verteilung.

P.—d. *Im italienischen Senat* ward unlängst ein vom Minister Boselli vorgelegter Gesetzentwurf über die Errichtung *höherer Architekturschulen* angenommen, der ohne Zweifel auch die auswärtige Fachwelt interessiren wird. Dem Referenten des Ufficio centrale, Senator Cremona, gelang es, durch eine von der römischen Presse sehr sympathisch besprochene Rede einige wichtige Modifikationen des Entwurfs durchzusetzen, vor allem, dass die höheren Architekturschulen nicht, wie Boselli befürwortet hatte, an den Kunstakademien in Rom, Neapel und Florenz, sondern an den Ingenieurschulen in Bologna, Mailand, Neapel, Palermo Rom und Turin errichtet und ausserdem zwei weitere als selbständige Anstalten in Florenz und Venedig begründet werden sollen. Man begrüsst es in Italien mit lebhaftem Beifall, dass die Pflege der Architektur nicht auf drei Orte beschränkt bleiben, sondern in sachgemässer Anwendung des Decentralisationssystems acht grosse Mittelpunkte haben soll. Mit Recht wies der Minister wie der Referent auf die mannigfaltigen Unzuträglichkeiten hin, welche die bisherige Verquickung von Architektur und Ingenieurkunst in Italien mit sich brachte. Schon lange gaben die Uebergriffe der letzteren zu schweren Bedenken Anlass, da nur zu oft, wie in der betreffenden Senatsverhandlung betont ward, junge Leute, deren Studien nicht über die Unterklasse hinausgingen, nach einer praktischen Thätigkeit als Assistenten bei Strassenbauten u. s. w. sich den Titel „Ingenieur und Architekt“ anmassen und auch die Anerkennung desselben seitens der Regierung nicht selten erlangen. Diesen Übergriffen werde leider stark Vorschub geleistet durch die verbreitete Meinung, dass für die praktische Bauthätigkeit der sogenannte künstlerische Sinn, ein gewisses Geschick im Zeichnen und eine oberflächliche Kenntnis Palladio's und Vignola's genüge und die wissenschaftliche Ausbildung dem Kunstgefühl wohl gar hemmend entgegenwirke. Gerade diese wissenschaftliche Grundlage will der Gesetzentwurf nach Möglichkeit festigen, dem blossen Empirismus und Dilettantismus einen Damm setzen und dadurch für die architektonische Kunst eine neue Blüte anbahnen, gleich weit entfernt vom akademischem Zopf wie von den wilden Delirien der Neuerungsapostel. „Ob wir in unseren Zeiten noch eine grosse Architektur haben werden, lässt sich nicht sagen“, schreibt Eugenio Checchi anlässlich des Gesetzentwurfs in dem römischen Blatte „Fanfulla della Domenica“, „aber sicherlich wird das mühevolle Suchen nach neuen stilistischen Ausdrucksformen im modernen Italien zugleich durch künstlerische und wissenschaftliche Normen geleitet sein. Nie werden wir voraussichtlich einen Glockenturm Giotto's noch eine Kuppel Brunellesco's oder ein Camposanto von Pisa wieder haben, aber monumentale Museen und Paläste, Theater, Ausstellungsgebäude u. s. w. werden wir immer haben können; arbeiten wir deshalb darauf hin, dass eine durch die Wissenschaft gestärkte Kunst den Mangel an genialen Kräften soviel wie möglich ausgleiche.“

x. Von den Wettbewerbplänen zum *Bau eines Kunstgewerbemuseums* für Düsseldorf, welche vom 24. März bis zum Ostersonntag in der städtischen Kunsthalle ausgestellt waren, ist der Entwurf mit dem Motto „Con amore“, dessen Urheber der Architekt *Karl Hecker* hierselbst ist, mit dem ersten Preise gekrönt worden. Der

selbe hat zur Lösung der Aufgabe unter den eigenartigen Terrainverhältnissen einen glücklichen Griff gethan, indem er nach berühmten Mustern in jedem Geschoss einen glasüberdeckten Säulenhof mit Umgängen und daran anschliessend die Ausstellungs- und Verwaltungsräume angelegt hat. Die Stirnseite nach dem Friedrichsplatze zu, gegenüber der Nordseite der städtischen Kunsthalle zu gelegen, ist im Stile der italienischen Hochrenaissance entworfen. Als Material ist natürlich womöglich Sandstein gedacht, andernfalls Sandsteinprofile mit Tuffstein- und Ziegelfüllungen. Bei dem Entwurfe der Aussenseite hat Hecker mehr schöne Verhältnisse und Gliederung geben als durch eine reiche Ornamentik wirken wollen, und sein Stirnseitenentwurf macht bei aller Einfachheit eine vornehme Wirkung. Der zweite Preis ist dem Entwurfe der Architekten und Lehrer an der Kunstgewerbeschule zu Offenbach, *Jakob Lieblein* und *Karl Wiegand*, zuerkannt worden. Auch dieser Entwurf findet wegen der glücklichen Lösung der Aufgabe, welche auf die eigentümlichen Verhältnisse des zu bebauenden Grundstückes, namentlich auf die unregelmässige Begrenzung nach der Nordseite zu und auf die späterhin wahrscheinlicherweise notwendig werdenden Erweiterungsbauten in geeigneter Weise Rücksicht nimmt, allgemeine Anerkennung. Die Aussenseite mit Säulen und Pilastern mit strenger Krönung ist reicher als diejenige des Heckerschen Entwurfs und von prächtiger Wirkung. Ausser diesen beiden preisgekrönten Entwürfen ist einem dritten mit dem Motto „Benvenuto Cellini“ eine lobende Erwähnung zuteil geworden.

I. *Ausgrabung eines ionischen Tempels.* Auf Anregung des Sekretärs des deutschen archäologischen Instituts in Rom, Prof. Petersen, hat die italienische Regierung im verflossenen Winter unter Leitung des Ausgrabungsinspektors Dr. Orsi bei Gerace Marina in Kalabrien an der Stelle des alten epizephyrischen Lokri die Ausgrabung eines *ionischen Tempels* vorgenommen. Derselbe hat an den Frontseiten 6, an den Langseiten 17 Säulen, Basen und Kapitelle. Die letzteren stehen denen des Heratempels von Samos am nächsten, auch hat Dörpfeld, der sich zu genauerer architektonischer Aufnahme an Ort und Stelle begab, als das zu Grunde liegende Mass die samische Elle erkannt. Die Erhaltung des Tempel ist leider eine schlechte. Von architektonischen Skulpturen haben sich jedoch vor der Westfront einige, wahrscheinlich von Giebelfiguren herrührende Fragmente gefunden, von denen die Gruppe eines neben seinem Rosse stehenden Jünglings, beide Figuren von einem Triton getragen, am besten erhalten ist. Nach dem Stile möchte Petersen diese Skulpturen nicht vor 400 v. Chr. ansetzen. Der besprochene Tempel ist über einem älteren von etwas abweichender Orientirung errichtet. Die Publikation in den Schriften des archäologischen Instituts steht bevor.

pp. *Aus Bremen.* Die Frage über den Standort unseres Kaiser-Wilhelm-Denkmals scheint nun endgültig durch den neuerlichen Beschluss der Bürgerschaft geregelt zu sein. Leider bleibt es danach beim Alten — nämlich bei der Aufstellung des Denkmals auf dem kleinen Platze an der Seitenfront des Rathauses. Eine grosse Anzahl von Bürgern hatte sich vereinigt, um diese unglückliche Wahl abzuwenden; eine mit rund 10000 Unterschriften bedeckte Bittschrift, die auf den Platz vor dem jüngst vollendeten neuen Bahnhofe hinwies, war an die Bürgerschaft gerichtet worden; diese entschied sich aber mit knapper Mehrheit gegen den Vorschlag. Der beste Platz würde unzweifelhaft der Marktplatz sein, wo das Denkmal an der Prachtfassade des Rathauses den würdigsten Hintergrund gefunden hätte. Das Denkmalskomitee hatte ihn auch zuerst ins Auge gefasst. Aber der grosse steinerne Roland, der hier seit Jahrhunderten Wache hält, legte ein Veto gegen den ihm zugedachten Platzwechsel ein. Wir meinen, in diesem Falle hätte nach dem Worte des Dichters doch wohl der Lebende recht haben dürfen. Dem Roland hätte es nicht geschadet, wenn er neben dem Haupteingange an der Seitenfront des Rathauses einen seiner Würde als Hüter des Rechtes angemessenen Platz gefunden hätte, während das Kaiserdenkmal an dieser Stelle viel zu nahe vor das Seitenportal gerückt und einer nur einigermassen ausreichenden Perspektive entbehren wird. Es wird damit in gewissem Sinne „beseitigt“, was doch auf keinen Fall der Wunsch der alten Hansestadt sein kann. — Erfreulicher ist, was wir über eine andere monumentale Zukunftsschöpfung zu berichten haben. Ein neuer *öffentlicher Brunnen* wird auf der Kreuzung der Bismarckstrasse mit der Schwachhauser Chaussee demnächst errichtet werden, und zwar auf Grund einer Schenkung, die ein Bremer Bürger, *H. A. Gildemeister*, seiner Vaterstadt gemacht hat. Der Brunnenstock soll im wesentlichen aus einer überlebensgrossen Bronzegruppe nach einem Modell des Bildhauers *August Sommer* in Rom bestehen, einen Centauren darstellend, welcher mit einer Schlange kämpft, aus deren Rachen sich der Wasserstrahl erhebt. — Mit unserer *Nordwestdeutschen Ausstellung* wird bekanntlich auch eine Allgemeine deutsche Kunstausstellung verbunden werden, für welche der letzte Anmeldetermin auf den 15. April gesetzt ist. Die günstige Lage Bremens für den Verkehr der Reisenden aus überseeischen Ländern lässt auch von dorther einen starken Besuch erwarten, so dass die Beschickung der Ausstellung den deutschen Künstlern schon aus rein geschäftlichen Gründen zu empfehlen ist. Die Kunstausstellung erhält ein eigenes Gebäude in der günstigsten Lage, die der Ausstellungspark bietet.

P. — *Basel.* Nachdem 1880 an die Stelle der früheren Kataloge der „Mittelalterlichen Sammlung“ ein Führer getreten war, ist neuerdings wieder ein illustrirter „Katalog“ erschienen (Preis 1 Fr.). Derselbe giebt den ganzen Besitz des Museums in kurzen Beschreibungen, die wertvollsten Stücke in guten, wenn auch etwas kleinen Lichtdrucken wieder. Die Sammlung enthält bekanntlich mehr als ihr Name verspricht; ja die nachmittelalterlichen Sachen überwiegen ganz bedeutend. Eine grössere Anzahl Besitzstücke des Museums sind durch die Publikationen von W. Wackernagel, Moritz Heine und Alb. Burckhardt allgemein bekannt geworden. Gleichwohl werden auch die Abbildungen des Katalogs willkommen sein.

x. — Das „Mädchen mit dem Kätzchen spielend“, welches wir dem gegenwärtigen Hefte als Sonderblatt beigeben, ist eine Originalradirung des geschätzten Genremalers *B. Nordenberg* in Düsseldorf, der sich hier mit Glück auf der Kupferplatte versucht. Der Lebenslauf des 1822 geborenen Künstlers ist wohl allgemein bekannt. Er begann als Viehhirt, ähnlich wie Defregger, stieg dann zum Zimmermaler empor, welchen Beruf er sieben Jahr betreiben musste. Hierauf arbeitete er als Handwerker und konnte erst 1851 mit 29 Jahren an die Akademie nach Düsseldorf gehen, wo er unter Th. Hildebrandt studirte. Er ist viel gereist, beschränkt sich aber in seinen Genrebildern auf die Schilderung des heimatlichen schwedischen Lebens. Das vorliegende Blatt beweist, dass Nordenberg kein Neuling in der Behandlung der Radirtechnik ist.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. – Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries.*



DER ZEUS DES PHIDIAS ZU OLYMPIA.

VON *W. AMELUNG.*

MIT ABBILDUNGEN.



DER olympische Zeus des Phidias war das herrlichste Werk, welches die plastische Kunst der Griechen nach allen einstimmigen Zeugnissen des Altertums hervorgebracht hat, und doch sind wir bei allem Studium der Kunstgeschichte diesem Werke kaum nahe gekommen — in wirklicher Erkenntnis.

Es sind wenig mehr Worte gemacht, als einfach die Ausbrüche der Bewunderung einer Zeit wiederholt worden, welche zu denselben noch Berechtigung hatte, da sie das leibhaftige Bild vor Augen sah. Durch die Schleier der Vergangenheit zur lebendigen Anschauung vorzudringen, das Werk nach den Hilfsmitteln, die wir besitzen, aus sich selbst und aus seiner Zeit verstehen zu lernen, soll hier ein Versuch gemacht werden.

Zeusmünze

Diese Hilfsmittel sind vor allen Dingen: die Münzen aus Hadrians Zeit mit dem Haupte oder dem ganzen Bild des Gottes. Ferner die Beschreibung des Pausanias, welche nur für die äussere Gestalt zu verwerten ist; daneben die Schilderung des Dio Chrysostomus, die nur als solche zu betrachten ist, da sie aber mit offenem Auge und Herzen geschrieben ist, für den inneren Gehalt des Werkes zu beachten sein wird, und endlich, da ein jeder Künstler aus seiner Zeit heraus schafft, eine darauf sich beziehende Zeitbetrachtung und die Untersuchung, welche Eindrücke Phidias bestimmen konnten, auf diese Weise gerade die Idee des höchsten Gottes zu verkörpern. Bei der Betrachtung des Werkes selbst wird uns die Vergleichung mit dem späteren Zeusideal, vor allem mit dem Zeus von Otricoli, von Diensten sein.

Die Beschreibung des Pausanias lautet: „Es sitzt der Gott auf einem Throne, aus Gold gebildet und Elfenbein. (Die Fleischteile aus Elfenbein, die Haare, der Bart aus Gold, die Augen wahrscheinlich aus Edelstein). Ein Kranz ruht auf seinem Haupte aus Ölzweigen. In der Rechten hält er die Nike, auch sie aus Gold und Elfenbein; sie trägt eine Siegesbinde und auf dem Haupte einen Kranz. In der Linken ruht das Scepter, mit allen Arten von Metallen geschmückt. Der Vogel, der auf dem Scepter sitzt, ist der Adler. Von Gold sind auch die Sohlen des Gottes und der Mantel ebenfalls; in den Mantel sind aber Figürchen und Blumen, nämlich Lilien, eingelegt.“ [1]) Der Thron war mit zahlreichen Bildwerken in Relief und Malerei geschmückt; auf der Lehne umgaben das Haupt des Gottes die beiden Dreivereine der Horen und Chariten.

Ehe wir uns nun zu der genauen, analytischen Betrachtung der Formen des Hauptes wenden, wie sie uns das Münzbild erhalten hat, möchte ich aus der Schilderung des Dio einen Satz herausgreifen und damit einen Begriff feststellen, welcher die Grundlage für unsere Behandlung sein soll. Dort heisst es: „Unser Zeus in Olympia ist friedlich und ganz milde, wie der Lenker eines ruhigen und einigen Griechenlands.“ Also mit einem Wort — ein Friedensfürst. Teilweise war dies schon durch die Bestimmung der Statue für Olympia geboten, das ein Versammlungsort sein sollte, an dem sich alle griechischen Stämme ohne Feindseligkeit zusammenfänden; ja während der olympischen Spiele sollten die Kämpfe, offene und verhaltene, in ganz Hellas ruhen. Doch in den Worten des Rhetors liegt noch mehr; es soll dieser Zeus nicht nur der Lenker eines einigen, son-

1) Brunn, Künstlergeschichte.

dern auch ruhigen Griechenlands sein, eines Landes, das keine Stürme, auch nicht von aussenher, bedrohen und beunruhigen. Ist ein Land in solch schönem Zustande, so bedarf es offenbar eines andern Lenkers, als in den Irr- und Wirrsalen des Krieges. Es ist ein ander Ding, ein Volk in Kriegsnot zu kommandiren, mit Macht die Feinde aufs Haupt zu schlagen, als in den heitern Tagen des Friedens ein weise waltender Richter und Lenker des Volkes zu sein. Auch werden die Zeiten, in denen ein Fürst zu regieren hat, nicht ohne Einfluss auf Wesen und Gestalt bleiben. So ist denn dieser Zeus nach Dio „friedlich und ganz milde", „milde und ehrwürdig, in einer Gestalt, an der der Kummer nicht gezehrt."

Wie weit nun die Gestaltung des Hauptes auf dem Münzbilde, welches wir mit Recht für eine stilgetreue Kopie des Originals halten dürfen, mit dem Begriff eines Friedensfürsten übereinstimmt, werden wir jetzt zu untersuchen haben. Wir müssen die Formen des Kunstwerks befragen; denn wie die Seele sich den Körper bildet, so schafft sich die Idee des Künstlers die Form, notwendig, organisch, aber ungestört von den tausend äusseren Einflüssen der Wirklichkeit, unbedingt, schön und klar.

Beginnen wir mit dem Auge und seiner nächsten Umgebung. Das weit geöffnete, ruhige Auge blickt gerade aus, in der Richtung des Hauptes nach vorwärts. Doch bemerkt man, wenn man die Zeichnung des oberen Augenlides beachtet, welches am entschiedensten in schräger Richtung der Nasenwurzel zu emporgezogen ist, und die Sehachse mit der Horizontalachse des Hauptes vergleicht, dass der Blick nicht der Neigung des Kopfes gefolgt ist. Anders die Augenbrauen, welche sich in schönem Bogen das Auge etwas überspannend in der Richtung auf die Nasenwurzel herabziehen. Der Blick, in seinem Umfang nach oben durch die Neigung der Augenbrauen beschränkt, leitet unter diesen hervor ruhig auf den Andächtigen im Tempel. Diese Konstellation der Augen und Brauen ist sehr ausdrucksvoll; wir gebrauchen sie selbst, wenn wir einer uns gegenüberstehenden Person mit einem ernsten und tiefen Blick in die Augen sehen wollen. Man senkt leise den Kopf; die Augenbrauen folgen dieser Bewegung, wohl um gerade das Gesichtsfeld zu verringern. Zugleich gewinnt das Auge durch den Schatten etwas Tiefes und Ernstes. Dieser Blick hat etwas *liebe- und verständnisvoll Eindringendes*, nichts *scharf Durchdringendes* [1].

Nach oben wird das Auge durch die hohe, von dem goldenen Haar in schönen Wellenlinien umflossene Stirn überdacht. Eine Schwellung, welche sich oberhalb der Nase und der Augen ausbreitet, läuft in den leichten Hebungen der Oberaugenhöhlenränder aus. Die Stirn ist für den plastischen Ausdruck der Sitz der Intelligenz, der geistigen Kraft. Hinter dieesr klaren, von keiner Falte gefurchten Stirn, auf der auch die genannte Schwellung, dadurch, dass sie nicht in scharfen, kantigen Flächen vorspringt, sondern in welligen sich heraushebt, auf kein unharmonisches Überwiegen und energisches Vordrängen der Denkkraft schliessen lässt, — hinter dieser Stirn vermuten wir eine ruhige Weisheit, welche kein Unglück hat trüben können, an der der Kummer nicht gezehrt.

Nicht in merkbarem Absatz, sondern in schöner Wellenlinie geht die Stirn in die Nase über. Die reine, längliche Fläche der Wangen lässt durch die Falte um Nase und Mund ein leichtes Lächeln erkennen. Dies und die leise Öffnung des Mundes deuten auf mildes, gütiges Gewähren. Diese Gesichtszüge, welche in äusserlich formaler Beziehung eine wunderbare Schönheit zeigen, und einen in allen Teilen harmonisch durchgebildeten Inhalt zum Ausdruck bringen: *Güte, Milde, Ernst, Weisheit und ruhige Klarheit*, — dieses Antlitz umrahmen Haar und Bart. Das Haar fällt vom Scheitel in ruhigen Strähnen herab und liegt unten auf der Schulter, wo es, der Bewegung des Hauptes folgend, nach vorwärts wallt. Die Stirne wird auf jeder Seite von zwei grösseren Flechten umrahmt. Die oberen teilen sich am Scheitel und fallen im Bogen herab. Über diese quellen die unteren hervor und ziehen sich im Doppelbogen hin, bis sie hinter dem Ohr verschwinden. Unter ihnen noch vor dem Ohr fällt eine Strähne herab und leitet zum Bart über, welcher ebenfalls in ruhigen Linien von den Wangen, der Oberlippe und dem Kinn lang herabwallt. Das Einfache, Schlichte dieser Haartracht, das Weiche dieses Haargelockes passt durchaus zu dem Eindruck, welchen wir von dem Antlitz erhielten.

Das Haar fasst ein Ölkranz zusammen, dessen Blätter sich in schöner Weise den Linien des Haares anschmiegen und über das Haupt erheben. Hier, an der Spitze des Kranzes, haben wir zugleich den höch-

1) Zuweilen kann ein solcher Blick etwas schwärmerisch [illegible] erscheinen, wie bei dem Eros des Praxiteles, wo dieser Ausdruck noch durch die seitliche Neigung des Kopfes verstärkt ist. So sagt Ibykos:

„Wieder unter schwarzen Wimpern
Mit bethörenden Augen schaut mich Eros an."
(Geibel, kl. Liederb. S. 47.)

sten Punkt der ganzen Statue ereicht. Von hier aus wollen wir nun den vollen Reiz der Linienführung, welche in diesem Punkte gipfelt, klar machen.

Zunächst führt hierher die Linie des Kranzes, welche, in der Höhe des Ohres am Hinterkopf beginnend, in schräger Richtung als Grundlage für den Bogen des mächtigen Hinterhauptes aufwärts führt. Verfolgen wir dann die Konturen der Stirnflechten, wie sie, das Antlitz im länglichen Oval umschliessend, zuerst allmählich in Wellenlinien, dann im kräftigen Bogen nach aufwärts führen. Denken wir ferner an die ganze Statue und ihren Umriss. Beide Oberarme sind gesenkt; der linke Unterarm hebt sich wieder, aber nur bis zur Schulterhöhe; dem entspricht die von der rechten Hand ebenfalls aufstrebende Nike.

Zweierlei fällt uns dabei auf: erstens das beinahe architektonische Entsprechen der beiden Seiten, welches im Verein mit dem Thronen den Eindruck der Ruhe hebt; zweitens das unaufhaltsame Aufwärtsstreben aller Linien. Hiezu kommt, dass, nach den Formen des Hauptes zu urteilen, ein bestimmtes Streben nach Schlankheit im Gegensatz zur Breite hervortritt. Es kann uns dies beides wohl durch nichts klarer gemacht werden, als wenn wir uns an den gotischen Baustil erinnern; auch hier das entschiedene Vortreten des Schlanken, des Aufstrebenden. Immer wird unser Auge sanft ansteigend nach oben gezogen, bis es dem Blicke des Gottes begegnet der sich liebevoll zu uns herabsenkt. Ganymeds Gefühl ergreift uns:

„Hinauf! Hinauf strebt's.
Es schweben die Wolken
Abwärts, die Wolken
Neigen sich der sehnenden Liebe.
Mir! Mir!
In eurem Schosse
Aufwärts!
Umfangend umfangen!
Aufwärts an deinen Busen,
Allliebender Vater!“ (Goethe.)

Fassen wir noch einmal alles zusammen: den eindringlichen Ernst des Auges, das gütige, milde Lächeln, verstärkt durch die leise Öffnung des Mundes, die Weisheit und ruhige Klarheit, welche die Stirn offenbart, die Ungetrübtheit und Abgeklärtheit aller Formen, welche auf gleiche Eigenschaften des Geistes schliessen lassen, endlich die Schlichtheit und Weichheit des Haares, der schmiegsamen Locken, — und, ehe wir uns zur Schilderung des Dio zurückwenden, treten wir zur Vergleichung vor den Zeus von Otricoli, welchen man früher für eine Wiederholung des olympischen hielt.

„Bei ihm ist alles Energie und Konzentration. Die inneren Augenwinkel setzen tief und entschieden ein und drängen in scharfer Anspannung nach innen gegen den schmalen Nasenrücken, der in sichtbarem Gegensatz dazu sich steil und hoch erhebt als unmittelbare Fortsetzung der in ihrer Mitte stark vorgebauten hohen Stirn, in welcher die Energie und Intelligenz des Gottes ihren Hauptsitz hat. Diese Kräftigkeit findet ihre Ausgleichung in der breiten Basis, den nach den Seiten stark hervortretenden Oberaugenhöhlenrändern des Stirnbeins, mit denen nach unten eine gleich starke Betonung des Backenknochens sich in Einklang setzt. In dieser Umrahmung liegt das Auge und erhält nicht nur von oben einen vollen Schatten: auch von der Seite wird es durch den Augendeckel stark belastet, welcher den Bogen des oberen Lides drängt und dadurch bewirkt, dass die Blicke der beiden Augen, leicht konvergirend und wie nach innen schielend, gegen die Mitte zu sich sammelnd, ruhig und fest auf einem bestimmten, naheliegenden Augenpunkte sich vereinigen.“ So schildert Brunn [1]) treffend das Obergesicht der Büste von Otricoli.

Vergleichen wir nun dies schwerbelastete Auge mit dem freien, offenen Auge unseres Zeus, das nur leicht beschattet ist durch die gesenkten Brauen; mit diesen wieder die fast wagerecht, energisch sich nach der Nasenwurzel zusammenziehenden Brauen des von Otricoli. Hier die mächtig gegliederte Stirn, auf der die Falte zu beachten ist: dort die ruhige, nur in einer Schwellung leicht gehobene Stirn. Hier die kräftige Nase mit gehobenen Rücken und mächtigen Nüstern; dort die feine, nur an der Spitze leicht hervortretende Nase. Hier die kurzen gedrungenen Wangen mit kräftig vortretenden Backenknochen; dort die glatten, längeren, nur zum Lächeln verzogenen Wangen. Hier die fast quadratische, mehr ins Breite gehende Form des Gesichtes; dort die ovale, an der alle umfassenden Linien nach oben leiten. Der grösste Unterschied jedoch zeigt sich in der Behandlung des Haupthaares und Bartes. Diese an der Stirn mächtig aufstrebenden, in schweren Massen herab und vorwärts wallenden Locken, dieser kurze, vordrängende, über den Lippen kräftig sich vorwindende, krausgelockte Bart passt durchaus zu der Energie und Gedrungenheit aller anderen Formen, ebenso wie das schlichte, langwallende Haar des olympischen in Harmonie mit den Formen des Hauptes steht. Hier ist es nicht — das Material legt den

1) Westermanns Deutsche Monatshefte, Heft 351, Dez. 1885.

Vergleich nahe — ein mächtiges Ausstrahlen von Glanz, wie bei dem von Otricoli, sondern ein leichtes Umspielen ruhiger, segensreicher Sonnenstrahlen.

Es ist in diesem späteren Zeushaupt nicht nur alles ins Gewaltigere gesteigert, sondern es ist ein ganz anderes Ideal verkörpert. Damit soll nicht gesagt sein, dem Zeus des Phidias mangele der Ausdruck der Energie; ebenso wenig, wie dem andern der Ausdruck der Güte und Milde fehlt. Hier muss aber nach den grundlegenden Begriffen gesucht werden, welche diesen Darstellungen desselben Gottes ein so verschiedenes Gepräge gegeben haben.


Zeus von Otricoli.

Fanden wir in dem Zeus des Phidias die Weisheit, die ungetrübte Ruhe des Gemütes, *die hohe Macht des Geistes*, so erkennen wir als bestimmendes Prinzip in der Schöpfung des Zeus von Otricoli die mächtige Energie zum Handeln, ein pathetisch nicht ungetrübtes Wesen, *die volle Kraft des Geistes*. Der olympische Zeus ist ein Gott in reiner, ungestörter Wesenheit; auf der Stirne des von Otricoli hat die Zeit eine Falte gegraben; sein Auge blickt nicht sorgenfrei, das des olympischen ernst, aber ruhig. Und jetzt komme ich zu den Worten des Dio zurück. Der Zeus des Phidias ist der weise, milde Lenker eines ruhigen und einigen Griechenlands, der Zeus von Otricoli der umsichtige, energische Lenker eines von Stürmen innen und aussen bedrohten Griechenlands.

Jetzt werden wir auch die übrigen Worte des Rhetors mit mehr Verständnis hören: „Sieh, ob du die Gestalt des Gottes nicht allen seinen Beiwörtern entsprechend finden wirst. Denn Zeus allein wird Vater und zugleich König der Götter genannt, Schirmherr der Städte und der Freundschaft, dazu Schutzgott der Flehenden und der Fremden, Spender des Lebens und Gedeihens und alles Guten. — Die Herrschaft nun und den König soll das Feste und Grossartige der Gestalt darthun, den Vater und die Fürsorge das Milde und Liebreiche, den Schirmer der Städte und der Gesetze die Ehrwürdigkeit und der Ernst, den Schutzgott der Freundschaft, der Fremden und der Flüchtigen, kurz und gut die Menschenliebe zeigt das Milde und Glückverheissende, den Besitz und Früchte Spendenden zeigt die Einfachheit und Grossmut; denn dem, der ungekünstelt giebt und Gutes thut, sieht die Güte am meisten gleich. — Wer von den Menschen ganz mühselig und beladen ist, nach vielen Unglücksfällen und Trauer im Leben, und wer kennt nicht mehr den süssen Schlaf, der soll vor das Bild hintreten, und siehe, er wird alles vergessen, was es im menschlichen Leben Herbes und Furchtbares zu leiden giebt; denn es ist ein Anblick „„lindernd Kummer und Zorn, von allen Übeln erlösend.““

In wunderbarer Weise waren nun all diese Gedanken auch in den Bildern verkörpert, welche den Thron schmückten, und gerade die in die Augen springende Bedeutung derselben und ihrer Zusammenstellung giebt uns einen Beweis, dass wir zu einem richtigen Resultat allein durch Betrachtung des Kopfes gelangt sind. Sie vergegenwärtigten die Lösung des Hasses in Liebe in dem Wechsel des menschlichen Lebens, welches sich im bunten Wechsel von Bildern aus den verschiedensten Sagenkreisen darstellt[1]).

1) Diese Art dem Verständnis nahe bringen, sind vielleicht am besten Schiller's Worte über die schöne Diktion geeignet, welche ich seinem Aufsatz „Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen“ entnehme:

„Das Interesse der Einbildungskraft ist, ihre Gegenstände nach Willkür zu wechseln; das Interesse des Verstandes ist, die seinigen mit strenger Notwendigkeit zu verknüpfen. So sehr diese beiden Interessen miteinander zu streiten scheinen,

Beginnen wir bei den Armlehnen. Sie wurden gestützt durch Sphinxe, welche über getöteten Jünglingen ruhten. Sie sind übereinstimmend als Symbole der göttlichen Allmacht über Leben und Tod gedeutet worden. Auf den Leisten zunächst darunter war auf einer Seite der Tod der Söhne der Niobe durch Apolls Pfeile, auf der andern der der Töchter durch die der Artemis dargestellt: ein göttliches Strafgericht, ohne Erbarmen durchgeführt. Auf den nächsten die Füsse verbindenden Balken nach unten zu waren neben der Darstellung der acht alten Wettkampfarten, deren Bedeutung in Olympia natürlich ist, die Kämpfe der Amazonen mit Herakles und seinen Begleitern, unter denen Theseus genannt wird, gebildet. Gerade durch Nennung des Theseus wird die Vermutung nahe gelegt, es handle sich um den Raub der Antiope; dieselbe wird späterhin noch gestützt werden. Es ist dies ein Kampf zwischen Bewohnern der Erde ohne Versöhnung bis zur Niederlage der einen Partei, hier der Amazonen, durchgeführt. Jetzt kommen wir zu den Schranken mit den Gemälden des Panänos. Auf jeder waren augenscheinlich drei getrennte Bilder gemalt, deren Entsprechendes von einer Schranke zur andern zu erkennen ist. Je die ersten Bilder waren: I 1, Atlas und Herakles; II 1, Herakles mit dem Löwen von Nemea; III 1, Prometheus und Herakles. Atlas und Prometheus waren von Zeus bestraft; hier naht der Sohn desselben Gottes, um dem einen seine Last, Himmel und Erde, wenn auch nur für geringe Zeit zu nehmen, und den andern von seiner Fessel zu befreien. Der Löwe von Nemea war als ein Leid den Menschen von Hera gesendet; Herakles tötet ihn unter dem Schutz der Zeustochter Athene. Das Übereinstimmende in diesen drei Darstellungen ist: Ein von den Göttern verhängtes Leid wird von einem Menschen zwar, doch nicht ohne Hilfe der Götter gelöst.

Wir denken an die Niobiden zurück; dort wurde ein Leid unbarmherzig durchgeführt, hier wird es gelöst; die erbarmende, versöhnende Liebe wird thätig.

Als die Bilder, welche nun jedesmal an zweiter Stelle gemalt waren, nennt Pausanias: I 2, Theseus und Peirithoos; II 2, Ajas und Kassandra; III 2, Achill und Penthesilea. Am deutlichsten ist die Bedeutung der letzten Darstellung; es ist die Wandelung der Feindschaft in Liebe. Wir erwarten dasselbe Thema auch in den zwei übrigen ausgeführt zu sehen. Bei der ersten ist dies möglich, wenn wir mit Petersen[1]) annehmen, dass nämlich hier die Versöhnung der beiden Helden, die Schliessung der ewigen Freundschaft nach ihrem ersten Zweikampf gemalt war. Das Bild II 2 lässt sich indes absolut hier nicht einreihen, und alle Deutungsversuche sind gescheitert. Wie, wenn wir hier ein Missverständnis des Pausanias entdecken könnten, das leicht erklärlich wäre und uns zugleich den Weg zur bessern Erkenntnis führte? Wenn auf diesem Bilde folgendes dargestellt war: Ein Weib flieht ängstlich zu einem Palladium und sieht sich mit flehendem Blick nach einem Krieger um, welcher es mit gezücktem Schwerte verfolgt, so war die Deutung auf Ajas und Kassandra eine durchaus naheliegende.

War aber keine andere möglich? Wir sind im troischen Sagenkreis; man könnte an Polyxena und Neoptolemos denken; doch auch hier ist keine Lösung in Liebe. Aber noch ein drittes Weib wird verfolgt mit gezücktem Schwert, flüchtet sich zum Palladium, wird aber verschont, da ihr Auge das ihres Verfolgers trifft und im Bunde mit der halb entblössten Brust die Liebe im Herzen desselben von neuem emporflammen lässt; mit einem Wort: es war Helena und Menelaos. In der That ist hier das Missverständnis des Pausanias, der sich den geistigen Zu-

so giebt es doch zwischen beiden einen Punkt der Vereinigung, und, diesen auszufinden, ist das eigentliche Verdienst der schönen Schreibart.

Um der Imagination Genüge zu thun, muss die Rede einen materiellen Teil oder *Körper* haben, und diesen machen die Anschauungen aus, von denen der Verstand die einzelnen Merkmale oder Begriffe absondert.“

„Stehen also die Anschauungen, welche den körperlichen Teil zu der Rede hergeben, in keiner Sachverknüpfung untereinander, scheinen sie vielmehr als unabhängige Glieder und als eigene Ganze für sich selbst zu bestehen, verraten sie die ganze Unordnung einer spielenden und bloss sich selbst gehorchenden Einbildungskraft, so hat die Einkleidung ästhetische Freiheit und das Bedürfnis der Phantasie ist befriedigt.“ — „Um auf der andern Seite dem Verstande Genüge zu thun und Erkenntnis hervorzubringen, muss die Rede einen geistigen Teil, *Bedeutung*, haben, und diese erhält sie durch die Begriffe, vermittelst welcher jene Anschauungen aufeinander bezogen und in ein Ganzes verbunden werden.“ „Die Begriffe entwickeln sich nach dem *Gesetz der Notwendigkeit*, aber nach dem *Gesetz der Freiheit* gehen sie an der Einbildungskraft vorüber; der Gedanke bleibt derselbe, nur wechselt das Medium, das ihn darstellt. So verschafft sich der beredte Schriftsteller aus der Anarchie selbst die herrlichste Ordnung und errichtet auf einem immer wechselnden Grunde, auf einem Strome der Imagination, der immer fortfliesst, ein festes Gebäude.“

In den Ausdruck der Sprache übersetzt, wäre also die Summe der Bildwerke eine in schöner Diktion, d. h. in wechselnden Anschauungen dargestellte Entwickelung von Begriffen.

1) Kunst des Pheidias.

sammenhang der Kompositionen nicht weiter klar gemacht zu haben scheint, leicht zu verstehen, und die unleidliche Disharmonie, welche durch dies eine Bild geschaffen war, beseitigt. Jetzt haben wir auch hier die Lösung des Hasses in Liebe.

Wenden wir uns nun zu den Bildern, welche an dritter Statt auf jeder der Schranken standen. I 3, Hellas und Salamis; II 3, Hippodamia und ihre Mutter; III 3, zwei Hesperiden. Es sind dies je zwei Frauen, welche in Sage und Geschichte in engem Zusammenhang stehen mit Kämpfen um den höchsten Preis. Sie haben für den Helden, wenn er Sieger bleibt, den Preis in Händen, welcher an Wert das Glück des Sieges weit übertrifft, die Hesperiden, jene Äpfel, nach deren Erlangung er frei sein sollte; Hippodamia, ihre Liebe und den Besitz einer neuen Heimat für Pelops; Hellas und Salamis, für die Griechen Wohlstand und Gedeihen. Wir finden die höchsten Güter, welche nach dem Wechsel des Schicksals das Leben schmücken.

Die Gedanken, welche die Bilder in ihrer Reihenfolge zur Anschauung bringen, sind also: Aufhebung des von den Göttern verhängten Leides, Wandlung des Hasses in Liebe und Verleihung des höchsten Siegespreises durch die milde Gnade der Götter.

Das Thema der mittleren Bilder finden wir noch in breiterer Ausführung und direkter Anschliessung an den oberen Amazonenkampf auf dem Schemel des Gottes behandelt. Dort war dargestellt der Kampf des Theseus und der Amazonen unter Teilnahme der Athener, also jener Kampf in Athen selbst, wohin die Amazonen gekommen waren, um den Raub der Antiope zu rächen. Pausanias sieht darin nur den ersten Kampf der Athener gegen Nicht-Stammesgenossen. Wir werden dem Geiste des Phidias näher kommen, wenn wir nicht nur eine überflüssige Wiederholung des Amazonenkampfes annehmen, sondern, wie Petersen will, das Ende des Kampfes durch die Vermittelung der von Liebe für Theseus ergriffenen Antiope.

So sehen wir in all diesen Gemälden denn einen Gedanken fortlaufend zur Anschauung gebracht: im Gegensatz zu Tod und Verderben den Eintritt der Liebe in die Weltregierung und die Bethätigung ihrer versöhnenden Macht.

Diesen Grundakkord finden wir nun am deutlichsten angegeben an der Stelle, an welcher der Bewunderer seine Betrachtung begann, an der Schwelle, welche den Andächtigen von dem erhabenen Sitz des Gottes trennte. Dort war dargestellt: das Emporsteigen der Aphrodite aus den Meereswellen und ihr Empfang durch die Olympier; der Eintritt der Liebe in die Welt. Das war das erste Bild, das sich in seiner ganzen ernsten Bedeutung darstellte, denn hier ist es nicht Pandemos, die irdische, sondern die himmlische Liebe, Urania, welche in Erscheinung tritt.

Und nun lenkt sich unser Blick noch einmal nach oben; da schweben zu Häupten des Gottes die Horen Eunomia, Dike, Eirene und die Chariten Euphrosyne, Thaleia und Aglaia. Diese nochmalige symbolische Darstellung der heiteren, segenspendenden, wohlmeinenden, friedlichen, gerechten Weisheit der höchsten Richtermacht vollendet das Bild.

Die Summe all dieser Gedanken lässt sich in keinem Satz schöner ausdrücken als in der Verkündigung der Engel: Ehre sei Gott in der Höhe und Frieden auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen!

So also stellte sich das Ideal des höchsten Gottes und seiner Weltregierung im Geiste des Phidias dar. Wie aber? Entspricht dies Bild demjenigen, das wir sonst aus Sagen und Bildwerken von Zeus haben? — Wir sahen, wie dies Ideal in der späteren Zeit gänzlich verändert wurde; auch in der vorangehenden werden wir vergeblich nach Analogien suchen. Fast möchte uns ein solches Wesen dem Zeus fremd erscheinen, und wir werden an einen Ausspruch Quintilians erinnert: die Schönheit des olympischen Zeus habe etwas zu der überkommenen religiösen Anschauung hinzugefügt.

Um nun zu erkennen, wie sich in Phidias' Geist diese überkommene Anschauung so weit läutern konnte, müssen wir die Verhältnisse und Umgebungen in Betracht ziehen, in welchen dieser Künstler sich entwickelte.

Phidias gehörte zum engsten Freundeskreise des Perikles. In diesem tritt ein Mann von besonderer Bedeutung hervor, der Philosoph Anaxagoras. Er soll auf Perikles und den Geschichtschreiber Thukydides einen entscheidenden Einfluss ausgeübt haben. Liegt es da ferne, das Gleiche bei Phidias vorauszusetzen? — Von der Lehre des Anaxagoras heisst es nun, sie habe zuerst als ordnendes Prinzip des Weltalls nicht den Zufall, noch die Notwendigkeit angenommen, sondern den reinen und allein unvermischten *Νοῦς*, den Geist der Vernunft, welcher die Elemente sonderte; gegenüber dem ewig unentrinnbaren, zwingenden Schicksal einen weltbelebenden und ordnenden Geist der Weisheit, welcher nie der Stempel der wahren Liebe fehlt.

Und auch für diese Seite, die Liebe, suchen wir

eine Analogie in der Philosophie nicht vergebens. Parmenides von Elea, welcher 460 v. Chr. etwa nach Athen kam, stellte in seiner Lehre Eros als ersterschaffenes Wesen in der Schöpfung hin, also die Liebe als Urgrund der bestehenden Welt.

Verwandte Vorstellungen verbindet Agathon in dem Symposion des Platon. Wie ein echter Dichter fasst er Eros ganz persönlich und wundert sich darüber, dass Hesiod und Parmenides denselben den ältesten Gott nennen; er meine, Eros sei der jüngste der Götter, denn unmöglich wären all die Gewaltthätigkeiten gewesen, wenn er unter ihnen geweilt hätte, sondern Liebe und Frieden, wie jetzt, seitdem Eros die Götter beherrsche. Auch Zeus sei des Liebesgottes Schüler geworden in der Herrschaft über Götter und Menschen. „Vordem aber geschah viel Furchtbares, auch den Göttern, da die *Notwendigkeit* herrschte; seit aber dieser Gott geboren ist, entsprang alles Gute Göttern und Menschen aus der *Liebe des Schönen.* Denn dieser Gott:

Frieden bringt er den Menschen, Meeresstille den Wassern
Wider der Stürme Wüten, Ruhenden süssen Schlaf.[1])

Es ist natürlich, dass sich mit diesen Lehren der überkommene Glaube an die alten Götter nicht in allen Punkten vertrug; und doch war es unmöglich, diesen, der so fest in den Herzen des Volkes wurzelte, plötzlich herauszureissen, besonders bei dem griechischen Volke, das bei seinem schönen Anthropomorphismus zu der lebendigen Anschauung der Gottheit immer eines sinnlichen Momentes bedurfte, das die Lehre vom Geist natürlich gänzlich entbehrte. Da konnte niemand anderes die hohe Mission erfüllen, die beiden Geistesrichtungen vermittelnd zu versöhnen, der neuen Lehre Gestalt zu verleihen mit den Mitteln der alten, die alte Lehre mit den Gedanken der neuen zu veredeln, — niemand anders als der Künstler. Lehrende Philosophen sind nur für die Gebildeten verständlich und richten selbst unter diesen dadurch, dass sie nur halb verstanden werden, und durch die Gefahren, welche jeder Bruch mit alten Überzeugungen mit sich führt, oft grosse Verwirrung an. Apodiktische Staatsgesetze verschärfen nur die Gegensätze und haben, wie uns die Geschichte lehrt, zu blutigen Kriegen geführt. Allein der Künstler spricht eine allen verständliche Sprache und in dem Schwung der Begeisterung, in welchen er uns versetzt, folgen wir ihm gern in alle Tiefen und Höhen menschlicher Gedanken.

1) *οὗτός ἐστιν ὁ ποιῶν*
εἰρήνην μὲν ἐν ἀνθρώποις, πελάγει δὲ γαλήνην
νηνεμίαν ἀνέμων, κοίτῃ δ' ὕπνον νηκηδῆ.

Glücklich der Künstler, welcher diese Mission erkennt! Zu versöhnen ist ja seine Aufgabe. Glücklich das Land, welches einen solchen Künstler den seinen nennt! Griechenland durfte es in dieser Zeit sein. Die grössten Geistesheroen finden wir an dieser Aufgabe thätig [1]).

Pindar hebt es in der ersten olympischen Ode selbst hervor, dass die Aufgabe des Dichters sei: „Läuterung der Vorstellung über die Götter und die Weltordnung, innerhalb seines nationalen Glaubens einen Fortschritt zu reinerer, höherer Anschauung zu erreichen“ [2]).

„Das Ziel, welches *Äschylos* in der tragischen Kunst verfolgte, schloss in sich die höchste Aufgabe des ringenden Menschengeistes, nachzuweisen, dass die göttliche Weltordnung mit der Intelligenz der Sterblichen im vollsten Einklang stehe“ [3]). „Die Gesamtheit der religiösen und ethischen Vorstellungen des Äschylos, wie sie aus seinen Dichtungen entwickelt worden sind, hat zwei Faktoren: treues Verharren auf der Basis des Volksglaubens und das Bestreben, denselben durch Läuterung und Ausbildung zum Ausdruck einer sittlich vollendeten Anschauung zu erheben“ [4]). „Es reinigte sich aber alles, was die religiöse Gefühls- und Denkweise des Äschylos in sich barg, in der reinen Idee von Zeus“. „Der vollendete weise Gott ist es, der die Sterblichen zur Besonnenheit, zum Guten anleitet (ὁδώσας), der die sittliche Ordnung der menschlichen Gesellschaft begründet und den Schutzflehenden auch Gnade angedeihen zu lassen weiss. In seinen Händen ruht Aisa oder Moira, die Weltordnung, und darin, dass diese einen sittlichen Charakter an sich trägt, löst sich der scheinbare Widerspruch zwischen Schicksalsbestimmung und Freiheit des menschlichen Willens.“ — „Dem Äschylos verdankt der hellenische Volksglaube die entschiedene Durchführung des Satzes, dass die göttliche Weltwaltung eine gerechte sei. Aber indem Äschylos zur Begründung dieses Satzes sein Augenmerk hauptsächlich auf den Nachweis richtete, dass den Frevler unbedingt die Strafe Gottes ereile, dem Gottesfürchtigen aber ein leidloses Leben beschieden sei, hatte er in schroffer Verfolgung dieses Gedankens zugleich der Kehrseite desselben eine festere Begründung gegeben, dass jedes schwerere

1) Die folgendon Citate sind aus Dronkes Aufsätzen; „Die religiösen und sittlichen Vorstellungen des Äschylos, Sophokles und Pindar“ Fleckeisens Jahrb. für Philologie, IV. Supplementb.

2) a. a. O. S. 4.

3) a. a. O. S. 25.

4) a. a. O. S. 54.

Leiden, welches die Götter den Menschen senden, auch als Strafe für einen Frevel anzusehen sei." [1])

Überschauen wir dagegen den ganzen sicheren Gewinn, der sich aus Dichtungen des *Sophokles* ergiebt. „Das Walten des alles überwachenden und lenkenden Zeus besteht nach Sophokles' Vorstellung nicht mehr bloss darin, dass es dem Einzelnen Unglück oder Lebenssegen gemäss seinem Handeln und Wandeln zuwägt; sondern die Gesamtheit der Sterblichen umfasst Zeus mit vorsehender Weisheit in seinem grossen Weltplane und ordnet den Einzelnen ein in das Ganze, dessen sittliche Harmonie zu wahren der höchste Endzweck der göttlichen Weltherrschaft ist. So sendet der Gott dem Menschen auch ohne dessen Verschulden schwere Leiden zu. Diesem aber, welcher die Absicht der göttlichen Vorsehung nicht zu durchschauen vermag, geziemt es dann, in frommer Demut sich in das Gottverhängte zu ergeben" [2]), „*nicht* in dumpfer Resignation, sondern in wahrem Gottvertrauen, welches von der Weisheit der göttlichen Fügungen, wenn er sie auch im einzelnen nicht zu deuten vermag, lebendig durchdrungen ist." Bei Äschylos sind Kraft und Gewalt die beiden treuesten Diener des Zeus; die Sittlichkeit seiner Menschen beruht nur auf der Furcht vor göttlicher Strafe. Bei Sophokles sitzt auf Kronions Thron, ihm beigesellt, für jeden Fehl die Gnade; seine Menschen sühnen ihre Fehltritte selbst aus eigenem sittlichen Bedürfnis.

Mit Sophokles sind wir wieder in den engsten Freundeskreis des *Perikles* eingetreten. Bei diesem finden wir ebenfalls jene Tendenz, versöhnend zwischen den beiden Richtungen der Alten und Jungen zu wirken. Wir lesen darüber in Ad. Schölls Leben des Sophokles [3]): „Es wäre ohne die Überzeugung von dem Recht und der Macht der Intelligenz diesem Staatsmanne nicht möglich gewesen zu wagen, was er wagte, als er die neue Gestalt der Volksverfassung betrieb und durchführte. — Um so weniger wäre es gelungen, hätte er nicht die allgemeine Religiosität möglichst geschont. Er hob die Schönheit der Religion, er veredelte und erweiterte ihre Feste, und er baute ihr die schönsten Festhallen und Tempel."

In der Geschichte der Plastik treffen wir in der Zeit kurz vor Phidias eine merkwürdige Erscheinung, welche auf ähnliche Bestrebungen hinzuweisen scheint Zu Phigalia in Arkadien war ein altes Bild der Demeter Meläna mit einem Pferdekopf, auf den Händen. Delphin und Taube, verbrannt. Onatas, dessen Thätigkeit sich um die Jahre 468—65 v. Chr. erstreckt, wurde beauftragt, ein neues Bild zu schaffen. Er kopirte nicht direkt das alte, sondern schuf, wie er sagte, nach Traumerscheinungen. Brunn bemerkt hierüber (Künstlergesch. I, S. 87 [122]: „Immer erkennen wir hier das erste mächtige Anzeichen eines Strebens nach Freiheit, nach ungehemmter Entwickelung und organischer Bildung. Aber ebenso erkennen wir durch das teilweise Festhalten an einem alten Vorbilde, dass die wahre, volle Idealbildung der Götter nicht erreicht war. Sie blieb dem Genius eines Phidias vorbehalten."

In der That treffen wir diesen nun im Kreise all der besprochenen Geistesheroen als Teilhaber ihrer Bestrebungen in der freien Ausgestaltung des Ideals. Er bildet in Olympia einen Zeus, aber nicht den des alten Glaubens, den in lebhafter Aktion befindlichen, mächtigsten Gott, sondern den ordnenden Geist der Vernunft, welcher jedem seine Bahnen weist, den gütigen Geist der Liebe, welcher die Leidenschaften trennt und sänftigt, den Gott, dessen Wille die Harmonie des Weltgetriebes ist. So hat er auf unvergleichliche Weise den Herzen der Griechen die Philosophie eines Anaxagoras, eines Parmenides nahe gebracht und sie doch nicht gezwungen, aus all ihren ererbten Vorstellungen herauszutreten; er hat sie nicht aus ihrem Glauben gerissen, aus dem sie alle Kraft und Begeisterung zu ihren grössten Thaten gesogen hatten, und hat sie doch durch die Läuterung der Anschauungen der wahreren, reineren Erkenntnis zugeführt.

So ist denn vor wie nach Phidias eine tiefe Kluft und in unerreichter Höhe ragt er empor?

Das Genie macht keine unmöglichen, aber weite Schritte; wie es Phidias möglich war, diesen einen Schritt, viele Entwickelungsstufen auf einmal überspringend, zu machen, glaube ich auseinander gesetzt zu haben.

Die Bewunderung vor seinem Werk kann durch diese Betrachtung nur gehoben sein, und wir rufen seinem Zeus die Worte des gleichgesinnten Dichters zu:

In nie alternder Jugend wohnst du
In Olympos' lichtem
Strahlendem Glanz, o König! [1])

1) a. a. O. S. 67.
2) a. a. O. S. 83.
3) S. 60.

1) Sophokles, Antigone V. 602—604.

WILHELM RIEFSTAHL.

VON *H. E. VON BERLEPSCH.*

MIT ABBILDUNGEN.

(Schluss.)



N DAS Jahr 1860 fällt Riefstahls Verheiratung; zusammen mit seiner jungen Gattin machte er im Jahre darauf die erste Studienreise ins Gebirge, nach Appenzell. Das war der eigentliche Wendepunkt in seiner künstlerischen Laufbahn. In der Zeitschrift „Argo" (Kunst und Dichtung, herausgegeben von Fr. Eggers, Th. Hosemann und B. v. Lepel) hatte er noch in den kurz vorhergegangenen Jahren eine Reihe landschaftlicher Arbeiten niedergelegt, zum Teil romantischer Natur, so das Jagdschloss, das Schloss im Walde, den Freistuhl (nach Immermanns Oberhof) u. a. m. Jetzt wandte er sich mit Entschiedenheit der Figurenmalerei zu. Ein Begräbnis, das er mit ansah, gab dazu den Anlass. Das Appenzeller Inner-Rhoder Völkchen, das sowohl durch seine originelle Tracht als auch durch die in der ganzen Schweiz bekannte Schlagfertigkeit der Antworten bekannt ist, hatte bis dahin nur einen Schilderer gefunden, der es wirklich bis zur Wurzel kannte, E. Rittmeyer. Leider aber sind die zahlreichen, äusserst originellen Arbeiten dieses Künstlers nie zu jenem Abschlusse gelangt, der eigentlich das notwendige Bedingnis zum allgemeinen Bekanntwerden bildet. Riefstahl dagegen erfasste seine Aufgabe mit dem Ernste, der in seinem ganzen Wesen lag. Die Scenerie ist hoch droben im Gebirge. Vor dem schmucklosen Kirchlein warten Pfarrer und Gemeinde auf den Leichenzug, der eben um eine Ecke biegend über die Alptriften daher kommt. Ringsum schauen wilde felsige und beeiste Gipfel auf die Stätte nieder. Der Künstler hatte mit dem Bilde eine neue Saite angeschlagen, ihr Klang war rein, sonor, klar. Er hat das nämliche Motiv später wiederholt, wie er denn überhaupt manchen Stoff zu wiederholten Malen behandelte, aber nicht im Sinne jener „Künstler", welche, mit einer Komposition einmal im reinen, dieselbe auf einem ganzen oder halben Dutzend gleichgrosser Leinwanden auftragen, eines nach dem andern gleichmässig unter- und übermalen und so ein erfreuliches Bild von der Produktivität geben, die beinahe an maschinelle Vervielfältigung erinnert. Riefstahl war es, wiederholte er die Behandlung eines Thema's, darum zu thun, den Stoff nochmals gründlicher als zuvor zu bearbeiten, Mängel, die er bei der ersten Ausführung entdeckt hatte, zu vermeiden, kurzum, dem Ganzen einen höheren Ausdruck zu verleihen. Der bekannte französische Archäolog und Architekt Viollet-le-Duc sah im Herbste 1873 Riefstahls Wiederholung des „Hochthales am Säntis" und schrieb in ungemein liebenswürdiger, fein empfundener Weise darüber eine längere kritische Äusserung, ohne den Autor persönlich gekannt zu haben. Übrigens liess die Anerkennung auch andererseits nicht auf sich warten. Die Jury der Berliner Ausstellung ehrte Riefstahl durch Verleihung der goldenen Medaille, der Preis der Seidlitzstiftung fiel ihm zu, und er wurde zum Mitgliede der Berliner Akademie ernannt (1862). Zwar hat er die Schweiz später noch wiederholt besucht, auch verschiedene Stoffe von dorther zu Bildern verarbeitet, doch reichte keines an jenen ersten, gross wiedergegebenen Eindruck hin. Dafür aber wurde nun ein anderer Teil der Hochalpen sein Lieblingsaufenthalt, woher er stets reiche Schätze an Studien mitbrachte: das Passeyerthal in Südtirol. Dort empfing er die Anregungen zu den meisten seiner späteren Arbeiten. Seinen ersten Aufenthalt daselbst beschreibt er ausserordentlich charakteristisch in einem Briefe an seine Eltern: „... Es soll mir wohl thun, keine Zeitungen und keine Krinolinen zu sehen. Ich denke, dass, wenn ich so längere Zeit an diesem Orte lebe, so

muss es rechte, gute Bilder geben, denn ich lebe ja doch nur für den einen Zweck und sehe und höre nichts anderes. O, wer mit mir auf der Höhe des Jaufenpasses stehen könnte und wir sähen vor uns das tiefe Passeyerthal, rechts mit den eisigen Ötzthaler-Fernern und hinter uns eine ebenso grosse Versammlung von Bergriesen in heiterem Mittagsglanze — ein wundervoller, berauschender Anblick! Es ist möglich, dass ich mit Knaus dort zusammentreffe und der ist auch der einzige, den ich dort



Studie von RIEFSTAHL.

haben möchte . . .". 1863 wanderte er gleichen Zweckes halber noch höher ins Gebirge hinauf, nach Lazis. In einem von dort datirten Briefe (9. August 1863) erzählt er: „Nachdem ich nun noch einen Hügel erklommen hatte, erblickte ich erst den letzten Thalgrund, eine mit vielem Steingeröll und vielen Blöcken und an einigen Stellen mit schmutzigen Schneeresten bedeckte Alpe, welche sich geradeaus an einem mächtigen Gebirgsstocke von 10000 Fuss Höhe, teilweise mit Schnee und kleineren Gletschern bedeckt, Hochenwilde genannt, hinaufzieht, links und rechts aber in enge Seitenthäler sich verliert. Mitten auf dem Alpengrunde kauern vier bis fünf dunkelbraune Holzschuppen mit grauen Schindeldächern, von Felsblöcken umgeben, zwischen denen der Bach hinfliesst. — — — Je näher ich kam, desto trostloser sah es aus; eine räucherige Bauernhütte, ganz aus Holz mit Fensterlöchern von $1\frac{1}{2}$ Fuss im Quadrat wurde mir als Wirtshaus bezeichnet. — — Ich trat in den niedrigen, dunklen Flur; in der grossen schwarzen Küche mit dem mächtigen Herde kochte eine grosse, dicke Bäuerin irgend eine Mehlsuppe und eine alte Frau mit gichtischen Gliedern wankte um sie herum. Mein Gepäck lag schon in einem andern niedrigen dunklen Gemache und sah mich höhnisch an, dass ich mich für längere Zeit gemütlich und vorsorglich eingerichtet hatte, nun aber in diese Höhle gekommen war. Auf mein Befragen um Nachtquartier sagte mir die Dicke: „Betten hon mer kane, mer können Ihnen aber Leinentücher geben, um im Heu zu schlafen." Auch das noch! Verstimmt nahm ich ein leidliches Mahl von Eiern und Wein, und überlegte, ob ich nicht lieber gleich wieder umkehren sollte; doch wäre es lächerlich gewesen, aus diesen Gründen die ganze Partie, von der ich mir doch etwas Rechtes versprochen hatte, aufzugeben, obgleich ich vorläufig nicht einsehen konnte, was hier für meine Zwecke zu finden sein würde. Als ich so beschnien (beschneit, d. h. reingefallen) dasass, kamen ab und zu von den Landleuten, die beim Heueintragen beschäftigt waren, einige in die Stube, barfüssig, schmutzig, erhitzt, aber meistens Prachtkerle, einige Riesen, mit ungeschorenem Barte, fast alle schön, jeder interessant. Von dem herrischen Gast wurde wenig Notiz genommen. — — — Da trat ein städtisch gekleideter Mann ein, der mich freundlich anredete und mit dem ich, wie ich mich nachher erinnerte, in St. Leonhard vor einigen Tagen zusammengesessen hatte. Dieser war hier in der Sommerfrische, ein Bürger von Meran, Bäckermeister, dessen Hauptzweck gerade war, im Heu zu schlafen wegen Rheumatismus, denn dem kurzen, höchst würzig duftenden Alpenheu wird grosse Heilkraft zugeschrieben neben den himmlisch kühlen Lüften und den kalten, klaren Quellwassern dieser Höhen. Mir wurde leichter. Ein ferneres, tröstliches Moment waren zwei Zithern, die an der Wand



hingen u. s. w.; man ist hier 5600 Fuss über Meer .... Nach und nach erschienen einige Prachtexemplare von den Hirten, wahre Titanen; ich schaute ihnen mit Vergnügen den ganzen Abend beim Kartenspiel zu. Und nun zu Bett. Voran der „Häuser“, der die Zither sehr hübsch gespielt hatte. Mit der Laterne gings zu einem der Schuppen, Leiter hinauf, Leintuch und Decke aufs Heu gebettet und Gute Nacht. Da lag ich in dem duftenden Lager, um mich fächelten kühle Lüfte, die zu dem offenen Thore und den hundert handbreiten Fugen frei aus- und einzogen, und zu dem allem das gleichmässige Brausen des dicht an dem Stadel vorbeischiessenden Bergwassers. — Ich erwachte aber froh und gestärkt, machte am Brunnen Toilette, genoss einen guten Kaffee und Butterbrod und bin nun mit allen unbequemen Neuigkeiten meiner Lage ausgesöhnt. Die Leute haben sich auch schon soweit an mich gewöhnt, dass mir heute ein prächtiger Kerl bereits Modell gestanden hat. Heute nachmittag kommt der Paul, ein Schafhirt und der zweitgrösste germanische Riese, von einer Alpe herunter und steht mir auch. Der grösste aber ist der Michel Königsrainer, ein Senn mit einer prachtvollen Gestalt und metallenem, tiefem Organ; die Leute erscheinen noch riesenhafter durch die niedrigen Stuben, in die man immer tief gebückt eintreten muss .... Heut morgen kam eine Prozession von Pfelders her, es ist der Tag Laurentii, des Schutzpatrons der Hirten. Sie zogen zu dem Marienbilde vor meinem Hause, knieten nieder, beteten unter Vorsprechen des Geistlichen die Litanei und den Rosenkranz und zogen dann betend wieder ab. Du kannst Dir denken, wie mir das gerade passt!“ Als Riefstahl später nach Ausstehung vieler Entbehrungen, welche jedoch keineswegs hindernd auf den Fortgang seiner Studien wirkten, nach St. Leonhard zurückkehrte, traf er dort auch richtig mit Knaus und einem Dutzend namhafter Künstler zusammen. Dem wiederholten, langen Aufenthalt in Passeier und seinen Hochthälern, dann auch ähnlichen Studien im Montavon und Bregenzer Wald verdankt nun eine ganze Reihe grösserer und kleinerer Bilder ihr Entstehen, so das „Begräbnis in Passeyer“ (in mehreren Varianten vorhanden), „Feldandacht von Passeyerer Hirten“, „Prozession im Passeyerthal“, „Jahrmarkt in Vorarlberg“, dann das wundervolle Stimmungsbild „Am Allerseelentage“ (Nationalgalerie in Berlin), wozu sich der Künstler das Motiv im Bregenzer Walde geholt, dort bis in den November hinein geblieben war, um aus eigener Anschauung die Gebräuche, die seltsam nonnenhafte Verschleierung der Weiber an jenem Tage



Studie von RIEFSTAHL.

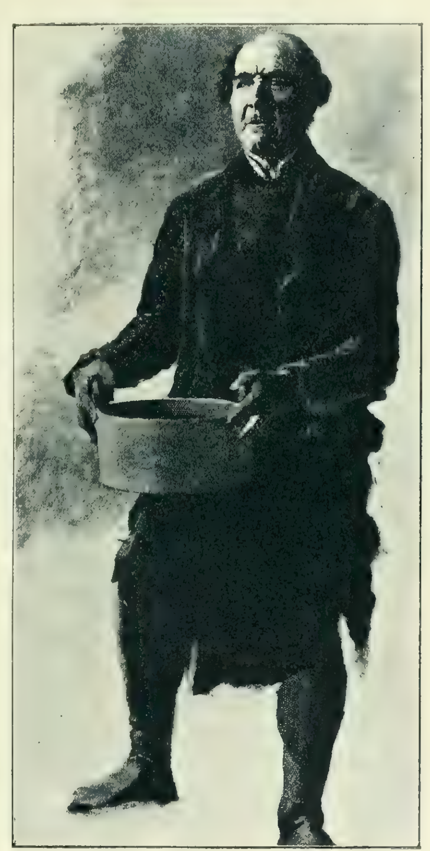
kennen zu lernen. Neben der intimen Schilderung der Volkslebens im Gebirge, und zwar speziell in Hinsicht auf seine religiösen Gebräuche, ging bei Riefstahl noch eine weitere künstlerische Neigung einher, und das war die Liebhaberei für Schilderungen aus dem Klosterleben. Doch fasste er seine Themata auf diesem Gebiete nie von jener karikirenden Seite her an, die in unseren Tagen Mode geworden ist. Das Schöne, wahrhaft Grosse des Mönchslebens, jene Momente, wo der eigentliche Geist, der durch die ganze Institution geht, sich in klarer, ernster und würdiger Weise zeigt, das sind viel, viel heiklere Aufgaben, die feinerer Beobachtung, zarterer oder


Studie von RIEFSTAHL

mächtigerer Empfindung und Auffassung bedürfen, als das der Fall ist, wenn der Zechtisch und die Weinlaune in den Vordergrund treten. Es klingt zwar gewiss für manchen „nur national" gesinnten Mann sehr ketzerhaft, wenn man darauf hinweist, dass in der französischen Kunst eine so ausgebildete, stets ihr enthusiastisches Publikum findende Geschmacklosigkeit, wie die in Deutschland ausgebildete, kurzweg als „Mönchsmalerei" bezeichnete Art von Darstellungen des klösterlichen Lebens nicht existirt. Jenes einseitige Karikiren, wie man es vielfach antrifft, darf durchaus nicht verwechselt werden mit dem, was man eine wahre, charakteristische Zeichnung nennt. Riefstahl zeigte sich auch in dieser Richtung als eine feinfühlige, noble Natur, wie sie aus all seinen Arbeiten spricht. 1864, gelegentlich der Rückreise aus Passeyer, entstand die Idee zu dem grossen Bilde „Prozession der Mönche im Chore des Kapuzinerklosters zu Meran". Es wurde ein Meisterstück, das ihm 1868 auf der Berliner Ausstellung die grosse goldene Medaille eintrug. Höre man darüber seine eigenen Worte: — — — „Noch an demselben Tage wohnte ich der Vesper im Chor bei und beschloss, das zu malen. Um ein Pult, mit grossen Folianten besetzt, gruppiren sich vier Mönche, und die andern, von denen auf meiner Studie wenig zu sehen ist, stehen umher. Es kann nur interessant werden durch die Charaktere, die Farbe des Ganzen ist fast braun in braun. Einige der Herren haben mir versprochen, zu sitzen, und so hoffe ich alles zusammen zu bekommen zu einem Kapuzinerbilde, wie ich es längst zu malen gewünscht habe." Der Pater Guardian, anfangs wohlgestimmt, fürchtete, die jungen Patres möchten sich zu sehr in Anschauung der Arbeit Riefstahls, der, so lange es immer nur anging, im Chore arbeitete, zerstreuen, und — doch lassen wir den Künstler selbst weiter reden (4. Septbr. 1864): ... „Die scheinbaren Weiterungen mit dem neuen Guardian hatten ihren Grund in den Freiheiten, welche sich die jungen Patres herausgenommen, indem sie in hellen Haufen immer um mich waren, jubelnd jeden

neuen Kopf begrüssten (wenn er auch gar nicht sehr gelungen war) und sich ganz dem Reize dieser Abwechselung überliessen. Es erfolgte die Weisung, sich an die Regel zu halten; einzeln solle mir jeder, den ich wünsche und der selbst wolle, zu Diensten stehen. So ist es mir möglich geworden, meine Studie durchzumalen und ausserdem 14 Blatt Studien zu zeichnen. Durch die häufigen Gebete und Messen geht viel Zeit für mich verloren. Gelingt es mir jedoch, in Innsbruck, vom Pater Provinzial ein Habit zu erlangen, so kann ich mich als wohlgerüstet für diesen Gegenstand betrachten.“ Das Bild fiel vortrefflich aus, und nebenbei sei gesagt, dass er einem der Patres die Züge Ad. Menzels gab. In der gleichen Richtung bewegen sich eine Reihe anderer Schöpfungen Riefstahls, so das „Tischgebet im Kapuziner-Kloster“, „Kloster am Inn“ (Volders bei Hall), und, wovon noch zu sprechen sein wird, die Mönchsprozession am Forum Romanum zu Rom.

Es wurde eingangs erwähnt, dass der Künstler in seinen jungen Jahren die Illustrationen zu Kuglers Atlas der Kunstgeschichte gezeichnet hat. Aus jener Zeit hing ihm eine grosse Neigung für die Architektur überhaupt an, ein Umstand, der vermöge der damit in Frage kommenden Kenntnisse nur bei ganz wenig Malern zutrifft; denn das Auge ist durchschnittlich so einseitig gebildet, wie der Mensch. Jene umfassende Bildung, die gerade Riefstahl so ausserordentlich auszeichnete und ihn aus diesem Grunde stets zum gebildeten Beurteiler den Leistungen anderer gegenüber machte, ist leider bei der Künstlerwelt im grossen Ganzen eine äusserst seltene Erscheinung.



Studie zur „Segnung der Alpen“ von RIEFSTAHL.
Ölskizze im Besitz des Herrn Dr. J. VOGEL in Leipzig.

Riefstahl war in Dingen architektonischer Natur nicht nur sehr wohl bewandert, sondern er wusste dieser seiner Erfahrung auch praktisch Rechnung zu tragen. Ebenso wie ihm das Gebirge mit seinen Bewohnern nur dann die wahre Befriedigung gewährte, wenn er die Wechselbeziehung zwischen beiden in seinen Darstellungen voll und ganz erschöpft zu haben glaubte, so ging es ihm mit seinen priesterlichen Gestalten und den Räumen, in denen sie sich bewegen. Der wundervolle Kreuzgang zu Brixen in Südtirol, das herrliche Sommerrefektorium zu Maulbronn veranlassten das Entstehen einer ganzen Reihe von feinen künstlerischen Schöpfungen; den Glanzpunkt aber alles dessen, was der Künstler in dieser Hinsicht bisher gesehen und genossen hatte, war Rom. 1868 war Riefstahl von Berlin nach Karlsruhe übergesiedelt, den Herbst darauf zog er zum erstenmale nach der Halbinsel des Apennin, nach der Tiberstadt, die heute leider von Tag zu Tag mehr ihren Charakter einbüsst.

Am meisten nahm unter jenen Aufgaben, die Riefstahl sich alsbald stellte, das Pantheon seine Aufmerksamkeit in Anspruch, „... was mir auf den ersten Blick am meisten imponirt hat und mir nicht wieder aus dem Sinn gekommen ist. Ein furchtbar ernsthafter, schwarzer Riese, das besterhaltene Römermonument hier, davor ein schöner malerischer Zopfbrunnen mit Treppen, und hohe schwarze Häuser, dunkle Gassen ringsum. Gerade hier wimmelt es stets von den schönsten römischen Gestalten, Landleuten, so schön plastisch, farbig und würdevoll, wie ihre Vorfahren. Dazu vielleicht ein Leichenzug mit Fackeln, hier wunderbar ergreifend. In Gottes Namen denn, 5 ½ Fuss beinahe, die Leinwand steht schon da ...“ Unterm 5. Februar

schreibt er weiter: „Das Pantheon ist nun in Angriff genommen, aber immer mehr sehe ich die grosse Arbeit daran. Die Grösse reicht kaum aus; der Gegenstand würde auch ein viel bedeutenderes Format füllen; es liesse sich in ihm alles ausgeben, was mich in dieser Richtung an katholischem Wesen je gereizt hat“ und an einem anderen Orte: „Es ist, um katholisch zu werden, so eindringlich, so tiefernst und

Studie von Riefstahl.

schön“, sagt er, „schon dünkt mich die Grösse von $5\frac{1}{2}$ Fuss nicht genügend für einen Gegenstand, der eine Quintessenz von Rom sein wird und in den man alles hineinlegen kann und hineinlegen muss.“ Die Arbeit glückte vortrefflich und befindet sich, wie auch „Das anatomische Theater von Bologna“ in der Dresdener Galerie. Von der römischen Reise rührte auch das ganz eminente Bild „Forum Romanum“ mit Kapuzinerprozession her. Es ist so recht der Ausdruck vollendeter, künstlerischer Anschauungsweise, die sich im Figürlichen ebenso sehr ausspricht als es bei dem grossartigen architektonischen Hintergrunde der Fall ist.

Riefstahl war vom Grossherzoge von Baden an die Spitze der Karlsruher Akademie gestellt worden. Sein Wirken dort war ein fruchtbringendes und segensreiches. Er führte nicht nur den Titel eines Direktors, sondern er füllte diese seine Stelle auch ganz in dem Geiste aus, wie es solch ein wichtiges Amt verlangt. Die gewissenhafte Besorgung alles dessen, was diese ehrenvolle Stellung mit sich brachte, trat jedoch vielfach seinen persönlichen Arbeiten in den Weg, und so legte er, der aus seiner Stellung keine gewöhnliche Sinekure machen konnte und wollte, dieselbe anfangs 1878 nieder.

Riefstahl zog sich denselben Sommer ins Montavon zurück. Auf einer Alpe ob Gaschurn, Lifinar genannt, lebte er während Wochen ganz allein und machte dort die Vorstudien zu seinem Bilde; „Die Glaubensboten“. Die grossartige Natur des Gauerathales erweckte den Gedanken in ihm, um so mehr als gerade auf der Alpe selbst eine mächtige Felsplatte schon seit uralten Zeiten als Zusammenkunftsort der verschiedenen Thaleinwohner benutzt wurde. Er malte den Stoff aber erst nach seiner Übersiedelung nach München. Auf einem gewaltigen Felsbrocken haben heidnische Priester das Opfer dargebracht, ringsum lauscht die Menge des Volkes. Von untenher aber nahen die zwei Glaubensapostel Gallus und Columbanus, gegen welche einer der opfernden Priester das Messer zückt. Die grossartige Gletscherwelt des umliegenden Gebirgsstockes bildet den landschaftlichen Rahmen des gewaltigen Bildes. Eine „Segnung der Alpen“ im christlichen Gewande war schon 1879 vorausgegangen und ist trotz der wenigen Figuren (drei Sennen und der das Feuer weihende Kapuziner) eine ausserordentlich ansprechende, grossgedachte Komposition. Verschiedene Bilder aus Tirol (Kinderbegräbnis in Passeyer, Kreuzgang in Brixen, Klosterexamen u. a.) bezeichnen des Künstlers Aufenthalt zu München, das übrigens keines seiner Werke besitzt.[1])

1) Nach den seitherigen Vorgängen bei Feststellung des bayerischen Kultusetats wird es überhaupt in Zukunft

Das letzte Werk, das eigentlich für die internationale Ausstellung des Jahres 1888 zu München bestimmt war, ist die „Feuerweihe am Karsamstag“ (Passeyer). Alles lebende Feuer, Kerzen, Lampen, Herdfeuer etc. werden am Karfreitag gelöscht. Am nächsten Morgen wird auf dem Kirchhofe ein Feuer angezündet, der Geistliche weiht es, und die Bewohner tragen die brennenden Scheite auf ihre Wiesen und Felder, damit auf dem Erdgrunde der himmlische Segen ruhen möge. Riefstahl fand bei dem Geistlichen zu Stuls für einige Zeit freundliche Aufnahme, um seine Studien zu dem genannten Zwecke zu machen, doch ängstigte es schliesslich den geistlichen Herrn, den Protestanten weiter im Widum zu beherbergen, und Riefstahl ging, ohne einen ihm als genügend erscheinenden Abschluss erreicht zu haben, wieder nach München. Trotzdem war das Bild im Frühjahre 1888 vollendet. Kurze Zeit nachher übernahm er das Präsidium der Aufnahmejury. Er trug den Keim des Todes bereits in sich; am 11. Oktober legte er sein Haupt zur ewigen Ruhe nieder.

Ein grosser Strauss von Alpenblumen, den ihm kurze Zeit zuvor noch ein jüngerer Schüler und Freund aus den Alpen gesandt hatte, stand neben seinem Sterbelager. Es war der letzte Gruss aus Gefilden, in denen sein klares, blaues Auge gar oft die wunderbare Pracht der Alpenwelt in ernstem Staunen, in andächtiger Bewunderung geschaut hatte. Wenn einer sie in ihrer wahren Grösse erkannt und erfasst hat, so ist es Wilhelm Riefstahl gewesen.

als ein Mirakel anzusehen sein, wenn Bilder guter Meister anders als durch Schenkung in die Galerien kommen. Bekanntermassen hat die Majorität des bayerischen Landtages volle 20000, sage zwanzigtausend Mark bewilligt für „Kunstzwecke“; dabei klopften die grossmütigen Vaterlandsvertreter an die gehobene Brust und verkündigten laut, dass sie die Kunst stets unterstützten; nur sei die gegenwärtige Art der Anschauung nicht nach ihrem Geschmacke. Möge sich das die Münchener Künstlerschaft gesagt sein lassen und zur Umkehr auf den eingeschlegenen Irrwegen sich entschliessen, sonst lastet die ganze Schwere des vernichtenden Urteils der drei Kammerredner, Kunstkenner und Kritiker Dr. Daller, Dr. Geiger, Dr. Orterer auf ihnen!

BRIEFWECHSEL ZWISCHEN MORITZ VON SCHWIND UND EDUARD MÖRIKE.

MITGETEILT VON *JAKOB BAECHTOLD.*

(Schluss.)

25. Schwind an Mörike.

Verehrter Freund!

So weit wär’ ich mit den 8 Compositionen zur Fee Lau fertig. Jetzt möchte ich natürlich wissen, ob Ihnen die Sachen gefallen. Habe also eine Zeichnung gepaust, und erlaube mir, sie Ihnen zuzuschicken. Fällt Ihr Urteil günstig aus, so müsste man Cotta unterrichten, dass nicht nur 12, sondern viel mehr Blätter garantirt sind. (Am besten wohl durch Hartmann.) Ist er noch gesonnen, ein Mörike-Album zu unternehmen, so mag er es sagen. Beliebt er eine illustrirte Ausgabe des Hutzelmännchens, wäre der fortlaufende Teil der Erzählung in Holzschnitten zu illustriren, wovon auch schon ein Teil da ist, die Geschichte mit dem magern Pferd zu ergänzen, Lucie Gelmerod in Stand zu setzen und dergl. mehr, was eine illustrirte Ausgabe der Erzählung gäbe, was auch nicht zu verachten ist, und eine Albumssammlung nicht ausschliesst.

Meine Frau hat mich tüchtig ausgemacht, dass ich meiner Einladung an Sie nicht eine eben so dringliche an Ihre Frau Gemahlin beigefügt habe. Ich sehe aber schon, es wird nicht dazu kommen. Sie sind bald wie unser Freund Fellner, der auch in keinen Eisenbahn-Wagon zu bringen war. Auf Pfingsten erwarte ich meinen Sohn aus Ulm, kann also wieder nicht fort.

Lassen Sie mich recht bald wissen, was Ihre Meinung ist, und zwar höchst aufrichtig, und ob Sie an Hartmann schreiben wollen, oder ob ich es thun soll. Ich möchte etwas beitragen, dass Ihnen ein Wunsch erfüllt wird — bin aber begierig, was der deutsche Buchhandel für Ausreden beibringen wird.

Ihr ergebenster Freund

Schwind.

Nieder-Pöcking bei Starnberg, d. 22. Mai 1868.

26. Schwind an Mörike.

Verehrter Freund!

Damit Sie wissen, wo der Kopf hingehört, der sich auf dem Umschlagbogen findet, sende ich Ihnen die ganze Composition. Es ist das eine von den bedenklichen. Das Wiederhallen des Schmatzes an den Gebäuden ist etwas kühn, aber wie soll mans machen? Gott Vater in einer etwas humoristischen Auffassung wird auch nicht recht sein, und vollends die ganz unzüchtige Umarmung des dicken Quardians und der wohlbeleibten Wirtin ist gar zu unanständig[1]). Sie dürfen überzeugt sein, dass so eine Bestie von Verleger, wenn gar nichts mehr aufzutreiben ist, sogar moralisch wird. Kümmert mich aber gar nicht. Bitte nicht zu vergessen, dass so ein durchgezeichnetes kaum mehr als die Anordnung zur Anschauung bringt — die feineren Striche sind natürlich

1) Betrifft die erst nach M. v. Schwinds Tode herausgekommenen, von Julius Naue radirten sieben Umrisse: „Die Historie von der Schönen Lau“ 1875.

Sache der Ausführung in's runde. Ich bin auch im Ganzen nicht viel weiter mit der Arbeit, habe auch noch gar keine Studien gemacht. Weil Sie jetzt nur im Ganzen zufrieden sind, bin ich schon froh. Für mich ist ein guter Contur das leserlichste und schönste.

Dass wir Sie nicht zu sehen kriegen, ist schlimm genug. Ich muss jetzt sehen, wie ich mich losreiss. Ich bin auch nicht mehr so beweglich als vor Jahren, wo ich ein wahrer Virtuose im Reisen war.

Ich habe mich wieder an die Melusina gemacht, die immer besser aneinander passt. Es wird ziemlich in der Art angeordnet, wie der Lachnerische Fries. Das hat seine verteufelten Mucken, es ist aber jetzt alles überwunden.

Leben Sie recht wohl, empfehlen mich der Frau Gemahlin bestens und schreiben wieder einmal

Ihrem ganz ergebenen

N.P. d. 29. Mai 1868. M. v. Schwind[1]).



Zeichnung SCHWINDS zur „Schönen Lau" von MÖRIKE.
(Verlag der Goschenschen Buchhandlung, Stuttgart.)

27. Schwind an Mörike.

Verehrter Freund!

Es darf Sie gar nicht wundern, brauchen auch gar nicht zu erschrecken, wenn Sie von einem Besuch bei Ihrem Bauerlichen Freund, oder von der schönen Linde[2]) zurückkehrend, auf Ihrem Kanapee, der Länge nach ausgestreckt, mein *εἴδωλον*[3]) liegen sehen. Es ist das keine Ankündigung oder „Meldung" sondern blos eine starke Sehnsucht meines gewöhnlichen „Ich's", sich in diese angenehme Situation zurückzuversetzen.

Es ist mir gar nicht undeutlich, dass es sehr unartig ist, bei einem Besuch sich hinzulegen und einzuschlafen, ja was noch himmelschreiender ist, seinen Gastfreund aus seinem eigenen Zimmer zu vertreiben — so ist es erstens das gescheiteste zu schlafen, wenn man hundemüde ist, und gar zu behaglich, aufzuwachen, und sich wie durch Zauberei, in die Stube — ich möchte fast sagen, in die Atmosphäre eines ersehnten Freundes versetzt zu fühlen. Viel poetischer, als wenn man, gemeinerweise zur Thür hineinkommt. Also nehmen Sie's nicht übel. Die Nacht im Wirtshaus war durch ein zärtliches Gespräch meines Nachbars mit seinem Hund — er prügelte ihn nämlich durch und warf ihm seine Missethaten in einer fulminanten Rede vor — auf kurze Zeit gestört, der Morgen war aber von einer reizenden Klarheit und ich war nahe daran, an Ihrem Hause eine Serenade anzustimmen.

Der Weg bis Donauwörth ist derselbe, den ich als Hochzeitsreisender machte, und seitdem nicht mehr. Ich kam ziemlich erfroren an, auch mit einer Erkältung versehen, was mir ziemlich neu ist, habe aber die ganze Geschichte verschlafen und weiss heute von all dem Zahnweh, Zungenweh u. dgl. nichts mehr. Es hat sich alles in einen wohlthätigen Schnupfen aufgelöst.

Mit der Geisterseherei ists am Ende wie mit dem Siegellack, wenn man es reibt, zieht es Papierschnitzel an, und dergleichen Dinge mehr, es ist aber zum petschiren auf der Welt. So kann man aus des Menschen Geist auch allerhand herausfrottiren, aber vernünftig denken wird ziemlich das gescheiteste sein, was er thun kann.

Unsere angenehmen Spaziergänge und Gastmahle werden mir unvergesslich sein, und nichts sollte mir lieber sein als Ihre herzliche Gastfreundschaft an Ihnen und Ihrer Frau Gemahlin, in meinem Hause, nach Kräften zu erwidern. Sie sind aber ein Heide und kommen nicht. Wenigstens sollten Sie sich schämen, noch kein Bild von Rafael gesehen zu haben, das ein Skandal, ein Ärgerniss, eine Sünde in den heil. Geist ist. Dixi. Möge Ihr stilles freundliches Asylleben durch nichts gestört werden.

Ihr alter Freund Schwind.

M. 22. Nov. 1868.

28. Schwind an Mörike.

Verehrter Freund!

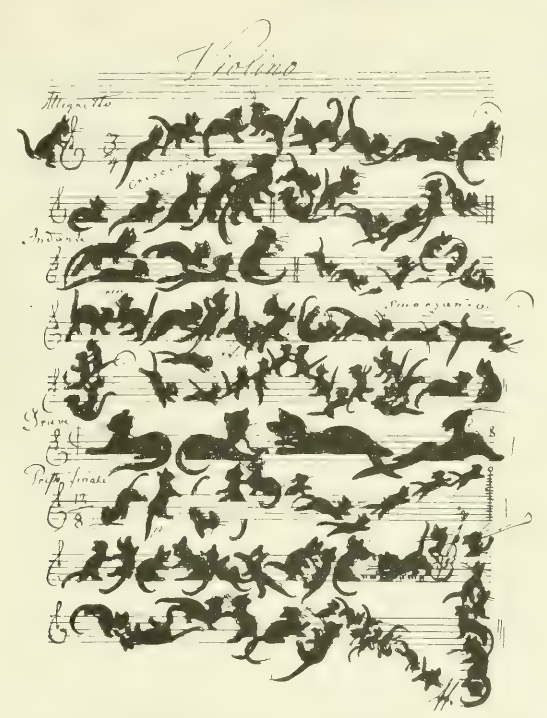
Graf Platen schreibt in seinen Lebensregeln: „Schreibe an deine Freunde nicht zu oft und nicht zu selten." Wie oft damit gemeint ist, wird zwar nicht klar, aber ich denke von Ende November bis halben Januar ist eine hübsche Zeit. Ich nehme an, dass keine Abhaltung schlimmer Art eingetreten ist, und werde wohl das rechte treffen, wenn ich behaupte, die Lehre vom Intestinal-Vers will nicht recht zum Durchbruch kommen, und Sie mühen sich innerlich vergeblich ab, den überwundenen Standpunkt zu behaupten und wollen sich immer noch nicht in die Arme der Zukunfts-Poesie werfen, wo allein Heil ist. Was wollen Sie! Vergebliche Mühe! Sehen Sie, ich habe den grossen Schritt gethan, und beschwöre Sie, ein gleiches zu thun. Ich bin

1) Vier hierher gehörige Briefe Schwinds von Juli bis Oktober 1868 bleiben wegen ihres durchaus intimen Charakters weg.

2) Neuenstadt an der Linde.

3) Anm. Mörikes: „*εἴδωλον* — bezieht sich auf die Lektüre von Daumers Buch, der Mystagog, das er bei mir in Lorch antraf und aus dem wir einige Geschichten von Doppelgängern etc. zusammenlasen". Es existirt eine Zeichnung Mörikes datirt 20. Nov. 1868: Schwind liegt schlafend auf dem Sopha, ein struppiger Kater sitzt auf ihm, am Boden liegt das Buch von Daumer.

Musiker geworden und zwar Zukunfts-Musiker, im zweiten höheren Grade. Weg mit dem alten, steifen, trocknen Notensystem! Veraltet, überwunden, abgethanes Zeug — es braucht ein neues, durchgeistigtes, lebensvolles Ausdrucksmittel für meine neuen ungeahnten Gedanken — ob es Töne, Bilder oder der Teufl weiss was sind, das ist auch ganz Wurst — ich habe das unglaubliche geleistet. Beiliegende Hrn. Joachim gewidmete Sonate[1]) sei ein redender Beweis. Er gesteht, dass er nicht im Stande ist, sie zu spielen — dieser Hexenmeister auf der Geige! Aber sie ist nachgedruckt worden, bevor sie noch erschienen ist, und in der im Kopf haben. Und die Menge Pferde! Ein paar Pferdchen kann einen toll machen. Item, ich bin alle Tage daran und freue mich darauf. Die Sammlung an Personen zählt jetzt 36 Nummern und wird auf 40 kommen. Auch ein Verleger in der Person des Kunsthändlers X, der die Kaulbach'schen Sachen verlegt, ist herangeschlichen. Wer weiss, was geschieht. Es ist nur schwer, meine Sachen in seine „Trauerwaaren-Handlung“ einzuschieben. Es soll bei den Leuten alles schwarz sein. Das Gesicht hätten Sie sehen sollen, mit dem er diesen Titel herunterwürgt hat. Schadet ihm aber nicht. Der neue Schnee bringt mir Lorch



Le chat noir Zeichnung von M. VON SCHWIND Joseph Joachim gewidmet. (Nach einer Photographie.)

den „Signalen für Musik“ glänzend neben Werken von Bülow angezeigt. Preis 54 Kr! Welch ein Erfolg! Nebenbei kann bemerkt werden, dass Joachim und ich dem berühmten Orden von der schwarzen Katze unter dem Hrn. Kapellmeister Scholz als Ober-Katze, angehören, und dass dieser unscheinbare Anlass es war, — der diesen Riesenschritt in der Musik hervorrief. Und da Sie mitunter ein Freund von Narrenspossen sind, bin ich so frei, Ihnen gegenwärtiges zuzusenden. Ausserdem bin ich wieder hübsch geplagt gewesen. Die Melusine, so „eine lange Arbeit“ wie Grillparzer eine Tragödie nennt, hat ihre verzweifelten Mucken. Man muss bei jeder Kleinigkeit den ganzen Plunder recht in Erinnerung, und ich denke, Sie leben da ganz nach Lust. Die Aufregungen der Besuche werden Sie nicht plagen. Jetzt empfehlen Sie mich der Frau Gemahlin bestens, und schreiben wieder einmal ein paar Zeilen

Ihrem ergebensten

M. v. Schwind.

München 19. 2. 69.

Mein εἴδωλον ist gewiss auf dem Kanapee gelegen. Nichts gesehen?

29. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Freund!

Ich will Sie nur mit zwei Worten dringend ersuchen, ja nicht an mich zu schreiben. Ich bin über Ihr Befinden unterrichtet, und beruhigt, also sollen sich nicht zum Schreiben

1) Es ist die bekannte Katzensonate: „Le chat noir. Grandes variations de concert, dédié à Mr. Joseph Joachim par Moriz de Schwind“ 1866.

quälen. Kopfweh ist eine fatale Sache, aber Unaufgelegtheit, meinetwegen Faulheit sind beneidenswerthe Sachen.

Ich arbeite mit einem sozusagen lasterhaften Fleiss an der Melusine herum, bin auch über den schlimmsten Berg beinahe weg, aber wozu? Bilder gibt's doch genug auf der Welt. Lassen Sie sich lieber zwei schöne Anmeldungsgeschichten erzählen, die Lachner begegnet sind, der einem Träumer so wenig ähnlich sieht, als auf dieser Welt nur möglich ist. Er sitzt mit seiner Familie am Tisch, wo man eben zu Nacht gegessen. In einem Moment, wo alles schweigt zerfährt die gläserne Salatschüssel in tausend Splitter. Er schreibt sich die Uhr genau auf und erhält in ein paar Tagen die Nachricht, dass ein alter Freund in derselben Stunde und Minute auswärts gestorben.

Ebenso erklingt nach dem Tode seiner Frau spät Abends auf dem Klavier ein fest angeschlagener G-dur Akord, den nächsten Abend schwächer, den dritten wie verhallend. Er kennt den Ton des Klavier's genau — überzeugt sich, dass Niemand im Zimmer gewesen und gewesen sein kann, kurz alles in Ordnung.

Leben Sie recht wohl und bessern Sie sich in Ihrer Gesundheit, so wie auch die verehrte Frau Gemahlin.

Bald werden wir wieder vom ersten Grün reden können.

Ihr ganz ergebenster
M. v. Schwind.

M. 16. Febr. 1869.

30. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Freund!

Es war nicht meine Absicht, Sie zum Schreiben zu forciren, gleichwohl ist es aber geschehen. Insofern ist mir ganz recht geschehen, dass ich die schauderösen Verse an Gryllos habe lesen müssen, die mir keinen schlechten Schrecken verursacht haben. „Stirb sodann", das liesse ich mir noch gefallen, aber „werde Asche" das ist zu viel verlangt. Es hat überhaupt noch gar keine Eile bei mir, denn trotz den ruchlosen Verlegern finde ich es auf der Welt gar nicht übel, namentlich wenn sie so schön grün wird. — — — — — —

Exemplare „Das Pfarrhaus von Cleversulzbach" wird Ihnen die Kunsthandlung zustellen lassen, da ich selber dieser Tage verreise, um meinem Sohn einen Besuch in der Nähe von Belgrad (!) abzustatten. Auch nicht übel. Von seinen Fenstern sieht er über die Pussta weg am Horizont den Balkan!

Mir thut eine Erholung Not, denn ich arbeite seit dem neuen Jahr an der vertrackten Melusine und zwar diesmal an der ganzen Reihe zugleich — natürlich, da es eigentlich ein einziges Bild ist, 19 Zoll hoch und dabei 40 Fuss lang — bis da nur alle Einteilungs-Geschichten und Motive bestanden waren, das hat was gebraucht. Eins ist bei so langen Geschichten ärgerlich, dass so mancher kleinere Gedanke unter den Tisch fällt. Was ist aber zu machen!

Wollen Sie mir einen recht grossen Gefallen thun? Es ist weder ein Brief, noch ein Gedicht, noch eine Hafner-Arbeit — und doch von allem etwas. Wir haben eine junge Freundin, Lachner's Tochter, ein Mädl, die gewöhnlich nicht viel spricht, aber schön und liebenswürdig ist, wie wenige. Die erklärt frisch weg, „Schön Rothtraut" sei das allerschönste Gedicht auf der ganzen Welt, und sie ist in der Litteratur bewandert. Möchten Sie es nicht eigenhändig für sie abschreiben? Sonderbare Zumuthung, aber Sie machen dieses treffliche Wesen glücklich!

Wollen Sie einen Groschen dran wenden und es ihr selber schicken, so heisst sie Frl. Mimi Lachner, München Dienersgasse No. 11, 3 St.

Wollen wir sehen, was Sie thun.

Die Szene mit dem Prior und der dicken Wirthin[1]), hab ich kolorirt! das ist zu lustig. Sie werden's schon sehen.

Sonst ist die Frau von dem heillosen Zahnweh frei! Gott sei's getrommelt und gepfiffen. Vielleicht reist sie bis Wien mit. Wenn ich also da unten nicht erschlagen werde al solito, habe ich in 14 Tagen oder so was wieder die Ehre.

M. Schwind.

M. 11. Mai 1869.

31. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Freund!

Ich habe meinen Skalp-Skalp glücklich wieder nach Haus gebracht, bin aber nicht in Belgrad gewesen. Hab' ich ungeschickter Mensch die Verse vergessen, an denen die Fee Lau versprochen hat, ihre Landsleute zu erkennen![2]) Wäre also der Hauptzweck doch verfehlt gewesen.

Übrigens bin ich sehr befriedigt heimgekehrt, denn ich habe meinen Sohn gesehen, ganz zufrieden mit seiner Situation, schaffend zur grössten Zufriedenheit seiner Brodgeber, und gewissermassen berühmt; denn er ist der Glückliche, der die ersten Pfähle zu einer Brücke über die Donau geschlagen hat, was für Ungarn ein Ereignis ist. Desgleichen in Wien meine Tochter, mit einem allerliebsten Kinde, und in einer sehr freundlichen Wohnung, also ganz glücklich. Das Theater, an dem ich mitgeholfen habe malen, ist ein wahres Wunder. Ein so poetisches Stück Architektur wie die Stiege, Foyer und Loggia, steht glaube auf der ganzen Welt nicht wieder. Der Kaiser, dem ich in einem zu leihen genommenen Frack meine Aufwartung machte, um mich für den Leopolds-Orden zu bedanken, war ausserordentlich freundlich, und überdiess war Hochzeit in meines Bruders Hause — also alles prächtig.

Gestern erst sah ich Lachner, wo ich erfuhr, dass Sie, statt mich mit meiner unverschämten Bitte abfahren zu lassen, wirklich so freundlich waren, der Mimi ein eigenhändiges Exemplar „Rothtraut" zukommen zu lassen. Das gute Mädel ist ganz glücklich, und ich fürchte nur, dieses gute Ding, das bis jetzt so bescheiden war, wird jetzt stolz werden und uns nicht mehr anschauen. Nur mit einem schriftlichen Dank an Sie will's gar nicht weiter gehen. Sie sagt, Ihnen gegenüber schäme sie sich. Wollen sehen.

Herr Bruckmann wird Ihnen zuschicken oder zugeschickt haben das erste Blatt von „Das Pfarrhaus von Cleversulzbach. Mörike's Freunden gewidmet von M. S."

Möge es Ihnen Freude machen und möge alle Welt daraus lesen, wie sehr ich Sie verehre!

Ich sitze an der Melusina und habe die Ehre zu versichern, dass das Ding gar nicht gehen will. Ich sehe nicht recht und mache einen Schnitzer nach dem andern.

Vielleicht wär's gescheidter, ich liesse die ganze Geschichte liegen und begnügte mich mit leichteren Sachen. O Gryllos, Gryllos!

Recht schön, aufmunternd und erquickend wäre es, wenn man daran denken könnte, Sie, Verehrtester, einmal zu entwurzeln und für etliche Tage hieher zu bereden. Es ist von Lorch auch nicht weiter, als von der Canzleistrasse nach Cannstadt. Einsteigen und aussteigen, damit ist's fertig! Wie würde sich Lachner freuen! Ich werde so bald nicht

1) Aus der schönen Lau.

2) Vgl. Mörike's Gesammelte Schriften. 1878. 2, 140 f.

wegkommen und bin von meinen Irrfahrten etwas müd. Leben Sie recht wohl, seien Sie noch einmal schönstens bedankt, empfehlen mich der Frau Gemahlin und vor allem schreiben recht bald

Ihrem ganz ergebenen
M. v. Schwind.

Nieder-Pöcking bei
Starnberg, 11. 6. 69.

32. Mörike an Schwind.

Lorch, den Jun. 69.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

„Zuvörderst zeigt sich eine hohe Pilgerin
Am Gartenpförtchen, mütterlichen Blicks den Strauss
Hinnehmend aus der Kinder Hand und einen Trunk,
(So gut, wie wir ihn eben haben hier zu Land);
Mein ungeschlachter Riese in der Höhle dann,
Vom jungen Gott bei seinem dumpfen Werk belauscht:
Dein ganzes Mark und alle Schalksanmuth und -Lust
Ist hier beisammen, wie nur irgend sonst einmal.
Schön-Rahel dann, die Engelsfeder in der Hand.
Ein atmend Bild. in Paradiesesluft getaucht!"

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Mit diesem neulich wieder aufgefundenen Fragmente einer vor Jahr und Tag für Sie, Verehrtester, entworfenen und nicht zur Ausführung gekommenen Epistel hab' ich das Vergnügen, Ihnen die glückliche Ankunft Ihres neuesten Geschenks zu vermelden. —

Es ist ein prachtvolles Blatt, das mir und den Meinen, teils an und für sich als ein dreifaches treffliches Kunstwerk, teils aber auch als unschätzbares öffentliches Denkmal Ihrer Freundschaft, die grösste Freude macht. — Ich nahm es dieser Tage, um es zunächst in meinem engsten Kreise vorzuzeigen, mit nach Stuttgart, wo es bereits im Kunsthandel zu haben, jedoch noch nicht ausgestellt war.

Gewiss wird Herr Bruckmann für eine ausführliche Anzeige von tüchtiger Hand in der Allgem. Zeitung Sorge tragen, — dann wollen wir sehen, wie unsere beiderseitigen Freunde sich bei dieser Einladung benehmen. —

(Hänschen, mach' die Thüren auf,
Sieh nur, ob sie kommen!)

Natürlich ist dabei vorzüglich auf die Masse der Ihrigen zu rechnen. Ich aber habe von diesen nebenbei vielleicht den Vorteil, dass sie mein Buch als Kommentar mit kaufen müssen. —

Jetzt, bester Herr, meinen herzlichen Glückwunsch zur wohl vollbrachten Reise, auf welcher Ihnen nur das Angenehmste sowohl in Essek als in Wien begegnet ist.

Ich bin Ihnen bis über Belgrad auf der Karte fleissig nachgegangen und habe mir den Balkan als ihr letztes Augziel angeschaut. — Dass Ihnen aber bei der Rückkehr in Ihr stilles Atelier die Melusina mit einer zweideutigen Miene entgegengetreten sein soll, wird hoffentlich nur Täuschung sein. — Sie sagen nicht bestimmt, wo eigentlich der Haken sitzt. — Liegt er an der Erfindung, so kann, wie es dem Künstler und dem Dichter ja hundertmal geschieht, ein einziger glücklich erleuchteter Moment, auf dem man sich die Zuversicht im Innern nur stet erhalten muss, ohne sich darum zu hetzen, mit einem Mal Alles in's Gleiche bringen. Dass die ganze Konception an einem entscheidenden Fehler leide, der sich erst jetzt im Verfolg der Arbeit offenbarte, ist mir nicht wahrscheinlich.

Vorige Woche besuchten mich Prof. Vischer und Berthold Auerbach. — Da war auch viel von Schwind die Rede, und in welchem Sinn, können Sie denken. — Leider war das photographische Blatt damals noch nicht angekommen und fast wollte ich mir die Haare darüber ausreissen, dass ich auch Ihre 7 Zeichnungen zur Lau nicht bei der Hand hatte, sie sehen zu lassen!

Was ist denn ihr Urteil von Makart's vielbesprochener Pest in Florenz? —

Leben Sie wohl und seien bestens Ihrem Genius empfohlen! —

Viel Schönes, wenn ich bitten darf, Ihrer verehrten Frau Gemahlin, sowie dem Lachner'schen Hause. — An der grossen Genugthuung, welche Ihr Freund durch sein neuestes Orchesterwerk in dem Oster-Konzert erlebte, hab' ich seiner Zeit (nach dem Bericht der Allgem. Ztg.) auch redlichen Anteil genommen. —

Wie immer ganz der Ihrige
E. M.

33. Schwind an Mörike.

Verehrter Freund!

Bei mir eine solche Wirtschaft im Haus, dass ich gar nicht zum Schreiben komme. Meine zwei verheiratheten Töchter sind da mit ihren 3 Kindern und zwei Kindsmädeln — thut sieben Frauen-Zimmer. Was Sie von der Melusina schreiben, zeigt mir, wie gut Sie wissen, wo Einen der Schuh drücken kann. Es war aber hauptsächlich eine gewisse Angst vor dem Entschluss, sich wieder drei Monate hinzusetzen und mit Hindernissen, wovon nachlassende Augen das bedeutendste ist, zu arbeiten. Was ist aber zu thun? Ich habe in Gottes Namen angefangen und stecke jetzt bis über die Ohren drin. Es geht auch alle Tage etwas besser — also machen wir fort und sehen, was herauskommt.

Sie fragen mich, was ich von Makart's Bild halte? Erstens habe ich's gar nicht gesehen, weil ich den ganzen Mann und die ganze Wirthschaft hinlänglich aus früheren Sachen kenne. Diese Konzert-Possen mit ihrem . . . . . Hintergrund sind mir von Herzen zuwider.

Wahrscheinlich ist es sehr zeitgemäss.

Eine so grosse Arbeit hat das dumme, dass man eine Menge anmuthiger kleiner Gedanken darüber versäumt, und die ganze lange Zeit an nichts anderes recht denken kann. Wahrhaftig, sein ruhiger Schlaf ist Einem verkümmert, denn es träumt Einem immer von dem Teufelszeug. Ein Monat ist aber herum und die andern werden auch vergehen. Ich erinnere mich an ein Gedicht von Grillparzer, worin er klagend bemerkt, dass Abends die Schützen nach Hause kehren. jeder mit irgend einer kleinen Beute — er aber, der's nur auf einen Hirsch abgesehen, sei leer ausgegangen — Hätt' ich doch auch mit Schrot geladen! schliesst die Sache.

Es nutzt aber alles nichts, morgen kommen zwei schöne Nixen an die Reihe, auf die ich mich sehr freue, und nächste Woche ein sehr gefährliches Bild, auf das ich mich schon lange freue, und so kommt's immer dicker, bis auf einmal Feierabend da ist. Zum Glück ist der klagende Schlusschor mit einem aus Schleiern bestehenden Nebel noch das Allereinladendste. Wollen Sie so gut sein, meiner etwas bedenklichen Latinität etwas zu Hülfe zu kommen. Es ist ein Felsen, auf dem steht:

„hic erant fontes Melusinae";

heisst das: hier war der Brunnen der Melusina?

Empfehlen Sie mich der Frau Gemahlin allerbestens und lassen Sie sich's in dem schönen Lorch recht wohl sein.

Ihr ganz ergebener
M. v. Schwind.

Nieder-Pöcking
bei Starnberg, 30. Juni 1869.

34. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Freund!

Wie sehr recht hat der alte Grillparzer, wenn er sagt: „mit den langen Sachen ist es nichts mehr.“ Darunter versteht er Trauerspiele, und ich verstehe darunter 45 Schuhe Melusina. Es wird, Gott sei's geklagt, immer mehr statt weniger, und man meint, es sei gar nicht zu erleben. Eine wichtige Gruppe fehlt noch ganz; 4½ Schuh müssen durch neue ersetzt werden und dann fehlt überall die Feile. Es wird mein ganzer Landaufenthalt bis Ende September noch drauf gehen. Aber was ist zu machen? Früher habe ich meine 8—10 Stunden des Tages gearbeitet und dann gesungen und gepfiffen; wenn ich jetzt von 8—1 arbeite, bin ich halb todt.

O Gryllos, Gryllos! — Dazu war das ein Spektakel im Haus mit zwei Töchter, drei Enkel, vier Mägd' und einer Nichte, einer Halsgeschwürgeschicht, einer Freundin, der ihr Mann starb, der meine Frau vier Tage und Nächte zuschauen half, . . . zwei Schwiegersöhne, Abschiede, Wiedersehen, dazwischen eine endlose Wascherei, Kocherei und aller Teufel! Folge davon, dass meiner Frau ihre ganze Nervenwirthschaft aus dem Leim ist und sie irgend wohin auf's Land muss, um sich zusamm' zu klauben. Das ist das schönste Arbeitswetter, das man sich wünschen kann.

Ein Gutes hat's — dass ich entschuldigt bin, meine Arbeit nicht zur Ausstellung gebracht zu haben. Sei'n Sie froh, dass Sie's nicht sehen müssen. Es sind rari nantes, kleine zierliche Dinge da, aber summa summarum ist höchst betrübt. Altersschwäche epidemisch! Gott sei Dank, ich habe gute Bilder genug gesehen. Von Ihnen etwas zu hören, wäre gar zu schön. Wäre die vertrackte Melusina nicht, ich hätte Sie schon längst auf ein paar Tage besucht. Vielleicht ist ein Zeitpunkt nicht fern, wo es angezeigt erscheint, sich etwas aufzufrischen.

In meiner Einsamkeit höre ich gar nichts von dem „Pfarrhaus von Cleversulzbach“. Zeitungen lese ich auch nicht, also habe ich gar keine Ahnung, ob das Publicum davon Notiz nimmt oder nicht. Wahrscheinlich das letzte. Wenn ich auf einer Ausstellung an meine Sachen denke, so ist mir ganz zu Muthe wie manchmal im Traum, wo man in der Kirche ist, oder auf sehr belebter Strasse, und bemerkt auf einmal mit Schrecken, dass man seine Hosen zu Haus gelassen hat.

Leben Sie recht wohl, verehrter Freund. Ich thäte vielleicht besser, mich mit einer simpeln Visiten-Karte Ihnen in's Gedächtnis zu rufen, als mit diesem sehr dummen Briefe — aber er wird besser als jene darthun, dass ich ein verwirrtes und verteufeltes Leben führe, bis es dem Himmel gefällt, es zu ändern.

Ihr ganz ergebener
M. v. Schwind.

N. P., 11. Aug. 1869.

35. Mörike an Schwind.

Lorch, d. 25. Aug. 69.

Verehrtester! Wir beide haben uns, wie ich aus Ihren lieben Briefen sehe, was die Gestalt unserer Häuslichkeit betrifft, längere Zeit in ziemlich ähnlicher Lage befunden. — Es ging sehr bunt bei Ihnen zu, bei mir nicht weniger, theils durch befreundete Besuche von da- und dorther, theils den den 4—5 Wochen langen Vacanzaufenthalt der Kinder und meiner Schwester Clara. — Ein grosser Unterschied besteht indessen in der Art, wie wir diese Tage zubrachten; denn während ich auf alle Thätigkeit verzichtete, ist Ihre schöne Nymphe doch von einer Station zur anderen fortgerückt, und wenn sich nur erst Ihre edle Hausfrau wieder von den mancherlei Troublen erholt haben wird, bleibt Ihnen wenig Ursache zu klagen. —

Um mir die Melusina wieder vollkommen zu vergegenwärtigen, liess ich das betreffende Bändchen von Gustav Schwab's Sammlung deutscher Volksbücker kommen, und fand, wie zu erwarten war, dass dieser Stoff sich unter Ihrer Hand vielfach modificirt, erweitert und vergeistigt haben muss. — Sie können sich vorstellen, wie verlangend ich bin, etwas davon zu sehen. — Der klagende Schlusschor mit seinen Nebelschleiern hat meine Phantasie zugleich besonders lebhaft angeregt. — Die Inschrift auf dem zwischen Anfang und Ende des Cyklus gestellten Felsen anlangend habe ich nur den Zweifel, ob das vergangene Tempus so dicht neben der gegenwärtigen Handlung in den Bildern sich recht passen will; ob es nicht vielleicht besser ganz einfach „Fontes Melusinae“ hiesse? —

Dass diese Kompositionen in ihrer ersten Form nicht auf der Münchener Ausstellung erscheinen, ist mir durchaus nicht leid. — So etwas ist für die grosse neugierige Menge zu gut und übrigens will es für sich allein genossen sein. — Hier war „die Widerborstigkeit“ (Beilage zur Allgem. Zeitung vom 15. Jun. München. Kunstbericht) des Künstlers ganz am Platze. —

Sie geben uns Aussicht auf einen Besuch für den Herbst — das wäre recht schön, um so mehr, da wir uns ein folgendes Jahr wohl schwerlich in Lorch wieder sehen werden. — Nachgerade vermisst man doch sehr das ungetheilte Familienleben und der doppelte Haushalt macht sich zu lästig. — Auf Martini ziehen wir weg. — Wenn Sie kommen, bringen Sie ja von Ihrem Neuesten einiges mit, und geht dies nicht, doch etwas Älteres. —

Ueber das „Pfarrhaus von Cleversulzbach“ ist irgend eine öffentliche Stimme auch zu mir noch nicht gedrungen. Wir erhalten die Zeitschriften immer spät, packweise gesammelt; so weiss ich nicht, was in der weiten Welt darüber etwa schon verlautet hat. — Soviel ich persönlich von Einzelnen höre, ist Jedermann bezaubert von dem Blatt! —

Beifolgenden Spass verwenden Sie gefälligst zum nächsten besten Geburtstag innerhalb Ihres Familien- oder Bekanntenkreises. — Natürlich ist nur das Verschen von mir, den Ausschnitt habe ich von einer kunstfertigen Stuttgarter Freundin.

Herzliche Grüsse und Empfehlungen von Haus zu Haus.

Ihr ganz ergebener
E. Mörike.

Zwei Lückenbüsser aus meiner gegenwärtigen Lectüre.

„Die Vittoria von Albano, das berühmte Modell in Rom — war klein, ein plastischer Mangel; ihr Kopf schien die verschiedensten Ideale in sich zu vereinigen; das Staunenswerthe war eben die Vereinigung, aber scharf geprüft, konnte doch keins in dieser Vereinigung nach allen Teilen befriedigend erscheinen, und der plastisch edle Kopf konnte überhaupt nicht jene Tiefe des Ausdrucks haben, die nur da

ist, wo ein gewisser Grad von Unregelmässigkeit die Linie des Formenadels mit zartem Striche durchbricht." —

„Eine Orgie am Abgrund ist tragisch, komisch, oder sie ist frivol und begründet von innen heraus Hässlichkeit des vorgeblichen Kunstwerks". —

Hierbei ist mir Makart's Gemälde eingefallen. —

Von wem denken Sie, dass diese Sätze seien? —

36. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Freund!

Wie sehr ich über Ihren Brief erfreut war, können Sie sich gar nicht denken. Ein paar Tage vor seiner Ankunft traf ich einen verruchten Schwaben auf dem Dampfschiff, der von einer schweren Krankheit wissen wollte, die Sie befallen. Ich war noch im Schwanken, an wen ich mich um Nachricht wenden wollte, als Ihr Schreiben frisch und gesund ankam. Zierlicheres als Ihre freundliche Sendung[1]) ist mir noch nicht vorgekommen. Es wird in kurzer Zeit Gelegenheit haben, es abzugeben, und Sie können mich in vornhinein um das Erröthen beneiden, mit dem es angenommen werden wird. Da heisst es wieder: „von Bock war so glücklich, das Strumpfband zu finden, von Kalb war so glücklich, es zu überreichen". Tausend Dank. Mit der Melusina geht's mir wie Einem, der sich mitten in den See gearbeitet hat und jetzt schwimmen muss, sonst ersauft er. Athem und Kräfte langen noch, Gott sei Dank, und das jenseitige Ufer ist jedenfalls schon viel näher, als das diesseitige. Die Kiste, in der die aufgezogenen Papierbogen von München nach Starnberg gebracht wurden, kann geradeso die gemalten aufnehmen, und ich sehe nicht ein, warum sie nicht, statt direkt nach München, ihren Weg über Lorch nehmen soll, Rahmen und Gläser brauchen wir nicht. Von den 6 ersten Bogen habe ich Skizzen und dachte schon öfters, sie auf einer ländlichen Rolle Ihnen zuzuschicken — sie sind aber zu schlecht. Drei fast fertige Zeichnungen habe ich ausgemustert der Einteilung zu lieb! — Es darf Einem eben keine Mühe zu viel sein.

Ludwig Richter, „der praktische", wird erwartet. Ich dachte daran, Sie abermals mit einer Einladung nach München zu plagen, aber Sie würden nicht kommen!

Dass Sie endlich wieder nach Stuttgart gehen, finde ich ganz begreiflich. Sie sind lang genug von den Kindern weggewesen. „Fontes Melusinae" wird das bessere sein, obwohl ich mir aus der vergangenen Zeit nicht viel gemacht hätte.

Wer die „Lückenbüsser" geschrieben haben könnte, kann ich mir nicht denken. Es kann aber ein Kunstschreiber von Profession gewesen sei, weil er ganz frisch weg Dinge schreibt, die nicht so waren. Die schöne Vittoria (Caldoni) in Albano war kein Modell. Nicht nur, dass niemand ihr kleines allerliebstes Körperchen gesehen hat, — ich selber habe mir das Vergnügen, ihren reizenden Kopf zu zeichnen, mit der plumpen Zumuthung von etzlichen Dukaten verscherzt.

Ich war einen Abend im Hause (palazzo Caldoni) und bemerkte gar nichts weder von mangelnder Unregelmässigkeit, noch mangelndem Ausdruck, und hätte sie am liebsten aufgefressen. Sie war über die erste Frische weg, und befragt, ob sie sich unwohl fühle oder dgl., antwortete sie ganz artig: m'anche marito. Auch nicht übel.

Einen Lückenbüsser kann ich Ihnen auch mittheilen. Sagt Einer über die grosse Ausstellung: Wollte Einer in der Litteratur etwas Ähnliches herstellen — versteht sich mit Ausnahmen — so müsste er eine Sammlung von Abtritt-Inschriften herausgeben — und es ist nicht weit gefehlt, Gott sei's geklagt.

Mit den besten Grüssen Ihr gang ergebener

M. v. Schwind.

N. P., 28. Aug. 1869.

37. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Freund!

Jetzt hätte ich gemeint, es ginge mit der Melusina ein Ende her — aber dem ist nicht so. Ein sehr wichtiges Stück stellt sich als so abscheulich heraus, dass nichts übrig bleibt, als es ganz neu zu machen. Glücklicher Weise habe ich noch so viel Kräfte aufgebracht, dass die neue Anordnung feststeht, und das andere findet sich von selber. Das muss ich aber sagen: ich fange nicht bald wieder so eine lange Wurst an; aber wie es jetzt beisammen steht, macht es sich nicht schlecht, und es rechtfertigt sich, dass ich so lang brauche.

Das Einpacken in Starnberg zeigte sich als ein so umständliches Unternehmen, dass ich den Gedanken aufgeben musste, die Kiste in Lorch aus- und einzupacken; auch waren die Lücken noch gar zu fühlbar.

Unterdessen ist der Winter herangekommen, wir haben recht hübschen Schnee auf Dächern und Strassen, und der vorgehabte Besuch in Lorch ist in die Brüche gegangen. Nächster Tag' geht meine Frau nach Frankfurt zur Tochter, da kann ich wieder nicht fort, möchte auch nicht mehr, bis das Stundenwerk vom Halse geschafft ist.

Sie können dieser Schreiberei ansehen, dass ich ausgetrocknet bin wie ein Häring; sämmtliche Geistesstärke, namentlich das Sitzfleisch, dieser Urgrund alles Schaffens, empört sich gewaltig. Gleichwohl suche ich noch so viel aufzubringen, um Ihnen zu sagen, dass ich mit dem Namenstags-Gedichte eine ungeheure Freude erlebt habe, dass Wahrscheinlichkeiten dafür da sind, dass man sich in Person bedanken wird, dass ich immer wieder einmal in Ihren Gedichten lese, dass ich fleissig an Sie denke und mich gewaltig freuen würde, wieder einmal von Ihnen zu hören. Empfehlen Sie mich Ihren Damen allerschönstens und vergessen nicht Ihren

ganz ergebenen M. v. Schwind.

München, 28. Okt. 1869.

38. Schwind an Mörike.

Verehrter Freund!

Wenn Einer eine so grosse Arbeit wie die Melusina anfängt, ist er eigentlich ein Narr, und wenn er sie durchführt, ist er noch einmal einer. Aber was nützt es, das zu

---

1) „Das ausgeschnittene Röschen ist damit gemeint!" Anm. Mörike's. Ein kleines Kunstwerk jener Freundin des Dichters, welche die reizenden Silhouetten anfertigte. Vgl. Gedichte S. 285. Zum ausgeschnittenen Röschen schrieb Mörike die Verse;

„Ich hatt ein Röslein wunderzart
Auf diesen Tag für Dich gespart.
Allein es welkte vor der Zeit,
Ihm selbst wie mir zu grossem Leid.
Es welkt' und starb! — Vielleicht jedoch,
Sein bitter Loos ihm zu versüssen,
Vergönnst Du seinem Schatten noch,
An Deinem Feste Dich zu grüssen."

wissen! Das Laster sitzt zu fest und lässt Einem keine Ruhe. Heute habe ich den letzten Unterrock gemalt und einige grüne Blätter. Ex est, an die Wand gestellt und ein Tuch darüber! Herogegen das Ränzl gepackt und morgen geht's nach Wien! Seit dem neuen Jahr, also zwölf volle Monate hange ich nun, mit Ausnahme eines Ausflugs im Frühjahr und 6 oder 8 lausigen Zeichnungen, hange ich an diesem opus und onus, kein Wunder, dass ich vollständig auf dem Hund bin. „Non sono fiacco, ma sono mezzo morto" schreibt ein italienischer Maler an den Herzog von Mailand.

Jetzt wird einmal 14 Tage gefaulenzt, dann wollen wir sehen, was wir gemacht haben. Ohne Zweifel das achte Weltwunder. Wenn nur Freund Mörike in einem guten Pelz und geheiztem Wagon die Rundfahrt um die Welt, von Stuttgart nach München, zu wagen zu bewegen wäre. Es ist gar leicht sagen: wir packen das Zeug in eine Kiste; wenn's aber drum und dran geht, wird Einem grün und gelb, und ob das aufgezogene Papier die Kälte aushält ohne Schaden, weiss der Teufel. Die Glässer sind ohnedem hin, Gläser, deren Anschaffung meine mangelhaften Kenntnisse im Einmaleins bedeutend gefördert haben wird. Ich weiss jetzt ganz genau und für immer, dass $9 \times 9 = 81$ ist. So was merkt man sich.

Ich kann die Wiener, die sich lang und bestimmt auf mich freuen, nicht sitzen lassen; sonst liesse ich die Gelegenheit nicht vorbei, mit Ihnen und Lachner zusammen einen Abend zu verkneipen. Aber es geht nicht mehr. Grüssen Sie den Alten vielmals, und gratuliren zu den Leipziger und hoffentlich auch Stuttgarter Erfolgen. Ich habe heute gegen die Tochter Mimi geprahlt, wenn sie mit mir zu der Aufführung der „Catharina[1])" dem Papa zur Überraschung nach Stuttgart führe, würde sie bei Mörike statt meiner auf dem Kanapee einquartirt werden. Ist das wahr oder nicht?

Morgen früh werde ich sehr behaglich aufstehen, weil die verdammte Arbeit nicht mehr auf mich wartet. Jetzt muss was her in grösserem Massstab, wenige Figuren, und recht durchgebildete Hände, Köpfe, Falten. Mit der Kohle gezeichnet und leicht gefärbt; das geht auch vom Fleck. Leben Sie tausendmal wohl und gönnen Sie mir die Freude, Ihnen das angenehme Ereignis gleich mitzutheilen. Ein Stein ist vom Herzen.

Ihr alter M. v. Schwind.

M. 7. Dez. 1869.

39. Schwind an Mörike.

Verehrter Freund!

Gratuliren Sie mir, wenn's gefällig ist, zur glücklichen Vollendung der Melusina. Seit gestern ist sie dem verehrl. Publico vorgeworfen, wie es Gebrauch ist, zum Besten des Künstler-Unterstützungs-Vereins. Das war einmal ein festes Stück Arbeit, und ich hoffe, der T — wird mich sobald nicht wieder reiten, mich auf ein solches Opus centum camelorum einzulassen. Beiliegend das Programm, das wir dem Verehrlichen in die Hand geben, von mir verfasst, von Heyse gebilligt. Ueber dem Portal des Wasserpalastes steht:

Heilig gleich dem höchsten Schwur
Sei dieses Hauses Geheimniss.
Eidbruch ist Trennung.

1) Franz Lachner's „Catharina Cornaro", welche damals in Stuttgart aufgeführt wurde.

Eben hat mich auf der Stiege eine alte Jungfer abgefasst und hat mir eine Viertelstunde vorgewinselt, wie schön das sei und welch eine Wohlthat, und welches Entzücken! Prosit. Das wäre alles recht, aber wie macht man's, dass Sie es ansehen? Ein Transport ist ein gräulicher Umstand. Die Geschichte aufzustellen, eine mühsame und bedenkliche Sache, und schicke ich es nach Stuttgart, so liegen schon sechs Briefe bei mir, es zu allen möglichen wohlthätigen Zwecken auszustellen, die ich alle abschlägig bescheiden muss. Alles an diesem Unglücks-Werk ist doppelt so schwierig, als ich mir's gedacht habe! Aber was hilft's! Trotz dem trefflich geheizten Wagen kommen Sie doch nicht.

Vor der Hand habe ich gar keine Freude davon. Alle kleinen Erfolge, an die ich gedacht habe, sind in's Wasser gefallen, und die ganze Belohnung wird jetzt eine langweilige Schacherei, bei der ich von vornherein das Fieber kriege und bei der nichts heraus kommt. Es wird wieder „dem Vortrag des Doré angenähert" werden sollen. Quod aber non. Vor der Hand habe ich mich an Zeichnungen zu einer Prachtausgabe des „Don Juan" gemacht, in der Art, wie die des „Fidelio" (Rieter-Biedermann, Leipzig und Winterthur). Es kriegen zwei Freunde „Kupferstecher" damit etwas zu verdienen. Jedenfalls liegt uns dieser Lumpazi näher, als die Wittelsbacher Hausgeschichte, und auf alle diese Nixenchöre habe ich einen Durst, mich mit ordentlichen Mannsbildern abzugeben. Auch verlangt mich's nach einem grössern Format. Ich lasse mich nämlich nur für das Stichrecht bezahlen und behalte die Cartons für mich. Was sagen Sie zu der Verbreitung des „Pfarrhauses von Cleversulzbach?" Sehr aufmunternd? Jetzt bitte aber wieder einmal um ein paar Zeilen; ich habe schon so lange von Ihnen und den Ihrigen nichts gehört.

Ihr ergebenster

M. 28. 1 1870. M. Schwind.

Fontes Melusinae.

Der Brunnen der Melusina.

Melusina, aus dem Geschlechte der Wasserfeen, wird der Sage nach von einem Grafen Lusignan an einem einsamen Waldbrunnen gefunden. Trotz der Warnungen ihrer Schwestern erhört sie dessen Liebeswerben und verlobt sich ihm.

Mit glänzendem Gefolge erscheint sie im Thal zum frohen und missliebigen Staunen der Verwandten und Diener des Grafen, und wird die Seine am Altar.

Am ersten Morgen auf der Burg nimmt sie ihrem Gatten den Schwur ab, unter Androhung ewiger Trennung, sie nie zu stören, wenn sie sich allmonatlich in das geheimnissvoll über Nacht entstandene Haus zurückzieht, wo sie im angebornen Element neue Kraft und Jugend athmet.

Im reichsten Eheglück, gesegnet mit sieben Kindern, genügt das abergläubische Geschwätz des Gesindes — das Kinder und Verwandte belauschen — Neugierde und Misstrauen des Mannes anzufachen.

Eidbrüchig — lässt er sich verleiten, die geheimnissvolle Halle zu betreten. Jammer und allgemeine Flucht, der Einsturz des Hauses sind das Ende seiner glücklichen Ehe. In einsamer Nacht wird nur noch von Zeit zu Zeit eine trauernde Gestalt an der Wiege der jüngsten Kinder gesehen.

Er ergreift den Pilgerstab und, von Sehnsucht gepeinigt, treibt es ihn an den wohlbekannten Waldbrunnen, wo er die Entflohene findet. Nach Nixensatzung küsst sie ihn zu Tod unter dem Wehklagen ihrer Schwestern.

40. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Freund!

Ein Brief von mir, der die Ausstellung der Melusina meldet, muss sich mit dem Ihren gekreuzt haben. Wünsche alles mögliche Gute in Nürtingen. Es ist schwerer, als man glaubt, einen Aufenthalt wählen; aber vor allem glaube ich, war Ihnen Stuttgart nicht sehr an's Herz gewachsen. Also Glück auf! Gleich heute früh bin ich zu Lachner gegangen, der von dem gefragten Herrn selbst gar nichts wusste, mich aber an die rechte Schmiede schickte, nämlich an Professor Rheinberger, der desselbigen Lehrer ist und dem jede Discretion ohne weiters zugetraut werden muss. Auf dem Nebenblatt[1]) werde ich bemühen, wörtlich aufzuschreiben. Melusina findet grossen Beifall. Fast komisch ist es, dass als ganz besondere Merkwürdigkeit immer hervorgehoben wird, dass Einem ein Schauer über den Buckel läuft bei der letzten Umarmung, oder dass Einem das Herz aufgeht, oder kurz, dass sich der Beschauer innerlich erregt fühlt. Wer mag ein Buch lesen, oder ein Musik hören, oder ein Drama sehen, ohne einige Erregung zu spüren? Und in unsrer Kunst ist es eine Rarität! Da dank ich. Fragt sich aber sehr, ob mir dieser Umstand nicht zum Fehler angerechnet wird? „Don Juan“ macht sich. Finden Sie nicht, dass sich der alte Lachner auf Goethe auswächst?

Mit den schönsten Grüssen
ganz der Ihrige
M. 31. 1. 1870. M. v. Schwind.

41. Mörike an Schwind.

Nürtingen, den 11. Febr. 1870.

Herzlichen Dank, verehrtester Freund, für Ihre glückliche Bemühung in der Gr—schen Angelegenheit? — Die erbetene Auskunft erfolgte so schleunig, war so erschöpfend und bestimmt, dass nichts zu wünschen übrig blieb. — Mich selbst berührt die Sache keineswegs, demungeachtet liegt mir viel daran, dass mein Name (als Mittelsperson) unter keinen Umständen dabei genannt wird, und was Sie in dieser Hinsicht bewirken, danke ich Ihnen und Herrn L. noch insbesondere recht sehr. —

Die Melusina hätte sich denn also öffentlich erstmals gezeigt und das gehörige Aufsehen gemacht. Das vorläufige Lob-Gestammel, das Ihnen bei der Ausstellung zu Ohren kam (von der Schönheit, die Einem das Gruseln erregt etc.), ist gar nicht zu verachten. — Nun mögen nach und nach die Kunstrichter kommen, um diese unbefangenen Naturlaute, ein Jeder nach Vermögen, mit und wider Willen, auf alle Weise zu variiren, auch etwa dies und jenes daran abzumäkeln, was Sie sehr wenig rühren wird. — Ich für mein Teil muss mich mit der Hoffnung trösten, das grosse Werk zu seiner Zeit in einer Reproduction zu sehen, die sicherlich nicht ausbleiben wird. —

Da Sie nunmehr am „Don Juan“ sind, so fällt mir ein, auf einige neuerdings sehr lebhaft angeregte Fragen aufmerksam zu machen. — Lesen Sie doch im (eingegangenen Cotta'schen) Morgenblatt von 1865, No. 32—34 einen Aufsatz meines Freundes Bernhard Gugler: „Zur Oper Don Juan“, so wie in der (gleichfalls eingegangenen) Wochenausgabe zur Augsburger Allgem. Zeitung 1867, No. 19 und folg. „Die Handlung im D. J.“ vom gleichen Verfasser[2]). — Sie haben an diesen wohlgeschriebenen scharfsinnigen Aufsätzen, auch abgesehen von Ihrem eigenen Geschäft, gewiss Ihre Freude; besonders aber könnte den Zeichner unter anderem interessiren, was gegen die auf allen Theatern übliche Beteiligung des Chors im Finale des 1. Actes erörtert ist. — Ich möchte wohl gelegentlich Herrn Lachner's Ansicht gerade über letzteren Punkt erfahren. —

In der Beilage erhalten Sie etwas zur Unterhaltung nach Tisch vor dem Mittagsschläfchen: die Abschrift eines Briefs von dem Ihnen bekannten Stuttgarter Schusterskobold zur Zeit meines Lorcher Aufenthalts an meine Schwester Clara nach Stuttgart gerichtet und vom Elisabethenberg datirt, den Sie mit mir vom Kloster aus auf eine Stunde Wegs gesehen haben[1]).

Ihre Bemerkung über die Persönlichkeit Ihres Freundes ist in der That nicht ohne. — Er hat etwas von dem ruhig imponirenden vornehmen Air Papa Goethe's. Vorzüglich aber fiel mir die angenehme Tiefe seiner Stimme auf. —

Mir und den Meinigen ergeht es bis jetzt an unserm neuen Wohnsitz ordentlich — wär' nur die fürchterliche Kälte nicht, deren man sich kaum erwehren kann.

Mit den besten Wünschen und Empfehlungen nach allen Seiten

Ihr ganz ergebener
E. Mörike.

42. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Freund!

Ich hoffe, ich habe Ihnen keinen Schaden damit zu gefügt, dass ich Sie zuerst veranlasste, Ihre Fahrt nach Stuttgart aufzuschieben, und dann nicht kommen konnte.[2]) Es meldete mir ein Herr L. . . seinen Besuch für Sonntag Morgens an — er käme in der Absicht, die Melusina zu kaufen. Da war nun kein Spass zu machen. Ich war die Einladungs-Geschichten, die Sorgen und vor allem das miserable Gefühl des herum-Hausirens so satt, dass mir nichts angenehmer sein konnte, als Bild, Verlags-Recht und die ganze Schererei auf einmal los zu werden. Es ist auch so fertig geworden, und inclusive einige Schinderei, ganz zu meiner Zufriedenheit. Es scheint ein sehr ordentlicher Mann und Ihr Freund Kaiser wird als Photograph fungiren.

So wäre denn der widerwärtige Theil dieser Geschichte auch absolvirt. In poeticis zeigt sich jetzt bei mir eine grosse Ebbe. Don Juan ist im Contur fast fertig: 5 grosse Kompositionen, 6 kleine Gruppen; fehlen noch einige Naturstudien, die zu machen ich immer zu faul bin. So geht die Zeit hin in einem unentschlossenen Wesen, das nicht schaffen und nicht geniessen will.

Soll ich sagen, wie gern ich Sie besuchte? Was kann mich abhalten? Zeit habe ich genug; ein Aufenthalt in Reichenhall soll angetreten werden, wo ich noch weiter von Ihnen bin und mit meiner Frau allein, also noch unbeweglicher — die Reise ist gleich null — das Wetter wird auch gut, und ich bleibe immer hier, um zu verzichten und wieder zu verzichten. Da schlag doch das Donnerwetter drein!

1) fehlt.

2) Rektor B. Gugler, der feinsinnige Musikkenner, berühmt durch seine Bearbeitung des „Don Juan“, Mörike's vertrauter Freund und ganz in seiner Nähe auf dem Pragerfriedhof in Stuttgart begraben. Er hat den schönen Nekrolog auf Mörike in Chrysander's Allg. musikal. Zeitg. 1875, Nro 43—44 geschrieben.

1) Gedruckt in der Schrift: Mörike und Notter von J. E. von Günthert, S. 43 ff.

2) Mörike wohnte damals in Nürtingen; dies geplante Zusammentreffen mit Schwind in Stuttgart bei der Melusine-Ausstellung unterblieb, immerhin hat der Dichter das Werk gesehen und schreibt über den Eindruck an seinen Freund Prof. Mährlen: „Die Melusine hat mich innerlichst erquickt, erschüttert und belebt!“

Mich verlangt etwas zu hören, wie Ihnen jene betrübte Nixengeschichte vorkommt. Am Ende ist sie gar nicht so betrübt, denn am Ende ist es gescheidter, in einem schönen Augenblick zu sagen: „sei stille, mein Herz", als für sich und andere eine Last Quittungen zu unterschreiben und Zeitungen zu lesen. Leben Sie recht wohl und nehmen Sie mir mein Lamentabl nicht übel. Es wird wohl so der Welt Lauf sein Vielleicht reisse ich mich doch noch los und erobre mir einen schönen Tag in Ihrer Gesellschaft.

Mit den schönsten Empfehlungen an Ihre Damen

Ihr ergebenster

M., 18. 4. 1870. M. v. Schwind.

43. Schwind an Mörike.

Sehr verehrter Freund!

Mein letzter Besuch hat gar keinen angenehmen Nachdruck hinterlassen. Der Teufel soll den zweiten Stock holen, sammt der finstern Stiege und der Aussicht auf die spanischen Wände von Hausdächern. Hoffentlich sind Anstalten getroffen, sich angenehmer zu placiren [1]).

Was sagen Sie aber zu mir? Ich habe mich mit vieler Mühe und Glück auf's angenehmste eingenistet, mein Pfahlbau am See ist das charmanteste, was man sehen kann, Wald, See und Gebürg. Ein liebenswürdiges gewohntes Atelier, die heimlichsten Plätzchen im Garten, die reizendsten Aussichten in die schöne Ferne — meine schöne Wohnung in der Stadt, König, Akademie — alles auf seinen Platz geschoben, Kritik gebändigt, Geld genug — und nun kommt mir so heilloser Verdruss dazwischen, dass es mir ein graulicher Gedanke ist, je wieder dahin zurückzukehren. Ich habe die Wahl, mich entweder in München zu Tod zu ärgern vor Neid und Entbehrung, gequälte Tage hinzubringen, ohne Poesie und arbeitsunfähig, was der Teufel aushalten mag, oder in meinen alten Tagen in irgend einem fremden Loch ein lausiges Wirthshausleben anzufangen. Und wo ich hinschaue und wie ich mich abquäle — es ist kein Einrichten oder Ausgleichen mehr herauszufinden. Wahrscheinlich ist das die Belohnung für die jahrelange Anstrengung mit der Melusina. Den glänzenden Humor und die Geistesfrische können Sie sich vorstellen. Da können Sie sich ein wenig trösten über Ihre vertrakte Wohnung und über die reizenden Landstrassen um Nürtingen.

Ich sitze in Reichenhall. Ein Vergnügliches habe ich erlebt, dass ich einen geistreichen Mann mit Ihren Gedichten bekannt gemacht habe. Der Kerl ist ganz erwärmt. Melusina war in Mannheim, Heidelberg, Frankfurt — ist dermalen in Wien und erfreut sich überall des gleichen Beifalls. Ich pfeif' ihnen drauf. Hätt' ich lieber meinen alten Frieden.

Uebermorgen reise ich zu meiner Tochter nach Wien (Franziskaner Platz No. 6 bei Dr. Bauernfeind), von da abstecherischer Weise zu meinem Sohn an die untere Donau. Lachner verheirathet Sohn und Tochter an einem Tage, Anfangs August. Empfehlen Sie mich bestens und werfen Sie den Brief in's Feuer. Es ist wohl dumm, so was zu schreiben, aber alles kann man auch nicht in sich hineinfressen.

Ihr aufrichtig ergebener

M. v. Schwind.

Reichenhall, 7. Juni 1870.

1) Mörike schreibt nach Schwind's Tod einmal an dessen Schüler, den Historienmaler Julius Naue: — „Bei dieser Gelegenheit (bei einem Wohnungswechsel) fällt mir ein artiger Ausdruck von Schwind wieder ein. Ihm wollte mein hiesiger Aufenthalt und insbesondere mein Quartier, das ich jetzt eben verlasse, gar nicht gefallen. Wir standen zusammen am Fenster gegen die Strasse, wobei ich ihn doch ernstlich auf das malerische Dachgewinkel der gegenüberstehenden alten Häuser aufmerksam machte, „das selbst ein Ludwig Richter nicht ganz verschmähen würde". „„Ja, ja — versetzte er mit jenem gutmüthigen Spott in den Augen — „„nur ist es immer ein Unterschied, ob man etwas interessant findet, oder ob man sich damit vermählt!""

44. Frau von Schwind an Mörike.

München den 3. Dezember 70.[1])

Sehr verehrter Freund!

Diessmal schreibt meine Frau statt meiner; wir wollen versuchen, ob ein solcher Brief nicht geeigneter sei, Ihnen eine Antwort zu entlocken, als einer von mir. Ausserdem bin ich seit zwei Monaten in einer argen Discrepanz mit meinen Augen, die mir nicht erlaubt zu schreiben, zu lesen oder gar zu zeichnen; eine Congestion gegen den Kopf hinterliess eine Schwäche der Augenmuskeln, die sich hoffentlich durch fortgesetztes ausgezeichnetes Faullenzen wieder geben wird; — den Augen selbst fehlt nichts.

Zu Ostern war es das letztemal, dass wir uns gesehen haben; Weihnachten ist nicht weit, also ist es angezeigt, wieder anzuklopfen. Seitdem war ich mit meiner Frau 6 Wochen in Reichenhall, dann bis Anfangs Juli in Wien bei meiner Tochter, und gieng von da nach Marienbad, wo ich in der seltsamen Lage war, zu dem schlankeren Theil der Menschheit zu gehören. Leider nöthigte mich der Ausbruch des Krieges, nach kaum 14 Tagen die Kur zu unterbrechen, die mir so vortrefflich angeschlagen hätte. Gott sei Dank! die gefürchteten Turkos blieben aus und ich brauchte nicht, wie ich fürchtete, mit Frau und Tochter irgend wo in's Gebirg zu flüchten, sondern setzte mich an den Starnberger See und arbeitete an den Compositionen zu Grillparzer's Werken, die nun als Entwürfe da liegen. Eine Zeit lang plagte ich mich mit einer Art Gedicht zum Lobe der erstaunlichen Gerechtigkeit des Geschickes und des deutschen Volkes, das seinem Erzfeind einen so schönen Sommersitz anweist, wie die Wilhelmshöhe, und seinen Freund und Wohlthäter in so einem verwünschten Nest wie Nürtingen stecken lässt. Somit haben Sie meine ganze Geschichte und es wäre schön, wenn Sie sich entschlössen, einige Zeilen daran zu wenden, mir eine frohe Stunde zu verschaffen. Trotzdem ich auf's allerbeste versorgt bin und meine Frau sich hinlänglich plagt, mich über'm Wasser zu erhalten, bleiben, bei der ungewohnten gänzlichen Unthätigkeit, gelangweilte, ja melancholische Stunden nicht aus.

Mich Ihren Damen bestens empfehlend, bleibe ich in aufrichtiger Freundschaft Ihr ganz ergebener

M. v. Schwind.

„Mein guter Mann hat mir grosse Angst und Sorgen gemacht, aber nun geht es, Gott sei Dank! um vieles besser, und nach Ausspruch der Aerzte soll es ja wieder ganz gut werden. Bitte, erfreuen Sie ihn bald mit den sehnlichst erwarteten Zeilen." (Nachschrift der Frau von Schwind.)

45. Mörike an Frau von Schwind.

Gestatten Sie, verehrteste Frau, dass jetzt, nachdem der erste Sturm des Ihnen auferlegten schweren Leides einer ruhigen Trauer Raum gegeben haben wird, auch ich mich den vielen Freunden anschliesse, die sich, im eigenen Schmerz um den Dahingeschiedenen, gedrungen fühlen, Ihnen ein Zeichen innigster Theilnahme an Ihrem schrecklichen Verlust zu geben. — Ich habe keine Worte, um völlig auszu-

1) Der letzte, diktirte Brief Schwind's an Mörike.

drücken, wie diese Todesbotschaft auf mich wirkte. — Sie war um so erschütternder, je unerwarteter sie mir nach jenen letzten, von Ihrer Hand geschriebenen Zeilen kam. — Wie quälend fiel es mir zugleich auf's Herz, dass in der Zwischenzeit kein Wort, kein Gruss mehr hat gewechselt werden sollen, dass überhaupt schon längerher die widrigsten Umstände meinerseits eine gemüthliche Mittheilung nicht mehr aufkommen lassen wollten! — Dieser Gedanke und was mir damit unwiederbringlich verloren ging, trübt mir die Erinnerung an unser schönes Verhältniss mehr als ich sagen kann! —

Für Sie, verehrte Frau, muss das erhebende Bewusstsein alles dessen, was ihnen an der Seite des unvergleichlichen Mannes so viele Jahre zu geniessen vergönnt war, und was dagegen Sie als treue, so ganz für ihn geschaffene Gefährtin auf seinem nicht immer gleich ebenen, ruhmvollen Lebenswege ihm gewesen sind (ich weiss das aus seinem eigenen Munde), der beste Trost, die vollste Genugthuung sein.

Ich habe ein grosses Verlangen, vom Hingang des Verewigten und seiner letzten Krankenzeit wo möglich etwas Näheres zu hören. — Unmittelbar durch Ihre Bemühung soll dies natürlich nicht geschehen; vielleicht jedoch erlauben Sie, dass einer meiner Münchener Freunde auf eine Viertelstunde bei Ihnen vorspreche, um mündlich einzuholen, was ich durch Andere nicht leicht erfahren kann. —

Mich und die Meinigen, die ganz meine Gefühle teilen, Ihrem Wohlwollen empfehlend, verharre ich in grösster Verehrung

Ihr ergebenster
Eduard Mörike.

Nürtingen, d. 19. Febr. 1871.

46. Schwind's Tochter an Mörike.[1])

Sehr geehrter Herr!

Verzeihen Sie, dass ich im Namen meiner armen Mutter diese Zeilen an Sie richte. Sie selbst ist noch nicht im Stande, Ihrem Wunsche zu entsprechen und Ihnen Nachricht über die Krankheit und den Tod unsers guten theuern Vaters zu geben.

Unser lieber Vater war nur eilf Tage krank: anfänglich bekam er einen heftigen Anfall von Athemlosigkeit, wobei er furchtbar litt und wir Alle glaubten, er müsste sterben. Doch wurde ihm nach einigen Stunden leichter, nur blieb natürlich eine grosse Schwäche zurück. Die Aerzte sagten, bei diesem Anfall sei ein kleines Gefäss in der Lunge gesprungen und es sei eine Entzündung dazu gekommen. Diese Entzündung hat sich nach acht oder neun Tagen wieder gehoben, und so hatten wir doch wieder Hoffnung, des Theuren Leben zu erhalten, trotz der immerwährenden Erstickungsanfälle, die ihn quälten. Doch sagten uns die Aerzte immer, sie hätten die grösste Sorge, ob das Herz, das sehr schwach und stark verfettet sei, die Krankheit aushalten könne.

Ihre Befürchtungen waren leider nur zu begründet. Am 8. gegen $^1/_2$5 Uhr Nachmittags lehnte er sich plötzlich in seinen Stuhl, in dem er sass, zurück, that ein paar schwere Athemzüge, und ohne Kampf oder Schmerz, mit friedlich verklärtem Angesicht entschlief er. Wir verlieren den besten liebevollsten Vater, unsre Mutter den edelsten Gatten. Schenken Sie, verehrter Herr, dem theuren Verblichenen ein gutes Andenken; er hat Sie ja auch so hoch geschätzt.

München, 20. 2. 71.

* * *

Im Sommer erhielt Mörike von Julius Naue den Stich von Schwind's „Germania“ und die ergreifende Zeichnung Naue's, die den Meister auf dem Totenbett darstellt. Mörike antwortete am 17. Juni 1871:

„An Pfingsten hatte ich nach einer schlechten Nacht weit in den Tag hinein geschlafen. Da wurde mir ein Zeitungstelegramm, die jüngsten Greuelthaten der Pariser enthaltend, auf's Bett gelegt. Erschüttert und entsetzt dacht' ich den Dingen eine Zeit lang nach und nun kam Ihre mächtige Rolle. Begreiflich litt es mich jetzt nicht länger in den Federn mehr. Welch' eine Überraschung! Zufällig war es „die Germania“, die mir zuerst vor Augen kam und die mir über jenem Höllengraus wie eine himmlische Erscheinung, recht wie ein lichter, frischgewaschener Stern am Horizont aufstieg!“ — —

„Und nun sein Todtenbild! Darüber möcht' ich lieber gar nichts sagen. Beim ersten Blick darauf schoss mir das Wasser in die Augen; dann aber ging das herbe persönlich gemischte Schmerzgefühl alsbald in jene andere allgemeine, nur noch rein schöne und erhabene Empfindung über, die hier allein zu herrschen hat.“

1) Am 8. Febr. 1871 war Moritz von Schwind gestorben. Seine Tochter, Frau Dr. Bauernfeind, theilte Mörike die im vorigen Briefe gewünschten Einzelheiten mit.



EIN ÖSTERREICHISCHER SOLDATENMALER.

MIT ABBILDUNGEN.



Unmögliche Attaque.

Die kaiserliche und königliche österreichische Armee, die stolze Erbin vielhundertjähriger Traditionen, hat gleich den übrigen grossen Heeren Europas, den Trägern unserer schweren Friedensrüstung, im Laufe der letzten fünfundzwanzig Jahre tiefgreifende Wandlungen durchgemacht. Die mit der allgemeinen Wehrpflicht eingeführte Neubewaffnung und die moderne Taktik verursachten einen gewaltigen Umschwung des militärischen Denkens, der Ansichten von Pflicht und Dienst; sie steigerten die an den Soldaten, den Offizier, den Kommandanten und Heerführer zu stellenden Anforderungen ins Ungemessene. Alte, für die Heeresleitung längst existirende Institutionen erhielten Wirkungssphären, deren blossen Namen die zu den Vätern versammelten, rühmlich bekannten Haudegen, stiegen sie aus ihren Ehrengräbern, ratlos gegenüber stehen würden. Neue, bei ihrer Gründung von jenen braven Herrn mit Kopfschütteln angesehen, erwiesen sich lebensfähig, wuchsen ins Breite, festigten und behaupteten sich. Immer mehr und mehr füllte sich die beklagenswerte Kluft, welche einst Civil und Militär geschieden; der Offizier gewann mit den höheren geistigen Anforderungen, denen er entsprechen musste, an sozialer Geltung, und wie er, so ist auch der Soldat seit geraumer Zeit schon ein beliebter *Volkstypus*, wie in Wirklichkeit, so auch im Bilde gern gesehen, und in diesem ebenso gern belacht, wenn es chargirt, als mit warmer Anteilnahme betrachtet, wenn es ein getreues Conterfei ist. Wer das letztere haben will, mit grossem Ernst, aber nicht ohne einigen Humor ausgeführt, dessen übermütige Glanzlichter in einem Porträt bekanntlich niemals fehlen dürfen, wenn es seinem Gegenstande allseitig gerecht werden soll, dem wird das vor wenigen Monaten vom Herrn Hauptmann *Alfons Danzer* publizirte Buch eine willkommene Gabe sein. Die Gunst des Schicksals fügte es, dass dessen Verfasser, im Begriffe, die Völker Österreich-Ungarns in Waffen, „Unter den Fahnen" zu schildern, nach der zur Illustration ihrer Arbeit völlig geeigneten künstlerischen Kraft nicht lange zu suchen brauchte.[1] Der Name *Myrbach* mit eigen-

1) Unter den Fahnen. Die Völker Österreich-Ungarns in Waffen. Im Vereine mit Gustav Bancalari und Franz Rieger, verfasst von *Alfons Danzer*. Mit 11 Taf in Farbendr. und 138 Textabbildungen nach Originalzeichnungen von

tümlichen festen Zügen in die Ecken flottgezeichneter Bildchen hingesetzt, hatte in der Kunstwelt längst einen guten Klang.

Felician Freiherr von Myrbach-Rheinfeld geriet in die Malerkarriere durch einen jener Zufälle, von denen uns in Biographien gar oft berichtet wird, dass sie der Laufbahn des betreffenden Individuums Ziel und Richtung gewiesen haben. Das Histörchen, welches im Leben Myrbachs die prädestinirende Rolle spielt, unterscheidet sich aber in doppelter Beziehung vorteilhaft von den Anekdoten ähnlichen Schlages. Erstens ist es historisch und zweitens gehört es in das humoristische Genre. Im Februar 1853 zu Galeszcziki in Galizien geboren, Sohn eines hochgestellten Staatsbeamten — sein Vater war zuletzt k. k. Landespräsident — kam er mit elf Jahren in das k. k. Kadetteninstitut zu Hainburg. In dieser gegenwärtig nicht mehr existirenden Anstalt fungirten Unteroffiziere alten Stiles, k. k. Feldwebel als Aufseher und — Erzieher! Einer derselben mit besonders verlockendem Exterieur fiel dem jungen Kadettenschüler auf und er zeichnete in das Aufgabenheft dessen Porträt. Aber das wachende Feldwebelauge ertappte ihn. Die Zeichnung wurde konfiszirt und der unglückliche Autor vor den Inspektionsoffizier geschleppt. Der Herr Feldwebel mochte sich später an diesen Tag nicht gern erinnert haben. Seine Erwartung, dass den Missethäter eine empfindliche Strafe treffen werde, erfüllte sich nicht. Der Inspektionsoffizier begann helllaut zu lachen, belobte den Zeichner ob der grossen Ähnlichkeit und bald machte das Aufgabenheft die Runde unter allen Offizieren der Anstalt. Sie insgesamt, allen voran der Zeichenlehrer, wurden aufmerksam auf den Zögling, dieser selbst auf das Feld, für das er besonders begabt. Sein Hauptaugenmerk galt von jetzt an weit mehr seiner künstlerischen als seiner militärischen Ausbildung.

Im Jahre 1871 aus der Wiener-Neustädter Akademie als Lieutenant hervorgegangen und in ein Jägerbataillon eingeteilt, kam er mit letzterem nach Mauer („auf die Mauer") bei Wien in Garnison. Die Zeit ausser Dienst war damals noch ziemlich breit bemessen; da wurde denn häufig in die schönen Gegenden von Kalksburg, Kaltenleutgeben u. s. w. ausgeflogen, natürlich immer den Malkasten an der rechten Seite, während der Säbel an der linken baumelte. Es ereignete sich, dass an den Herrn Lieutenant die Ordre erging mit seinen Triariern die Schönbrunner Schlosswache zu beziehen. So oft dies der Fall war, kam regelmässig der „Bursch" (Offiziersdiener) mit einer kleinen Reisetasche hinter seinem Herrn einhergetrabt. Sie enthielt Gipsmodelle, nach denen zeichnend der Herr Kommandant auf seiner Stube hernach sich die Grillen vertrieb und des 24stündigen Wachdienstes bleierne Langeweile einigermassen zu bekämpfen suchte. Schon nach sechsmonatlichem Truppendienst ward der damals neunzehnjährige Offizier in das k. k. militärgeographische Institut berufen. Die Thätigkeit daselbst beanspruchte nur den Vormittag; Nachmittag und Abend konnten der weiteren Ausbildung gewidmet werden. Prof. Eisenmenger, eben damals (1872) an die Akademie gekommen, nahm den strebsamen Sohn des Mars als Gast in die allgemeine Malerschule auf, und dieser verlor drei volle Jahre hindurch von allen freien Augenblicken, die ihm zu seinen Studien gegönnt waren, thatsächlich auch nicht einen einzigen. Aber weiss der Himmel, wie es kam und woran es lag, besagte Studien fanden nicht den verdienten Beifall bei des Herrn Lieutenants unmittelbarem Vorgesetzten. Eines Tages liess ihn dieser rufen und bedeutete ihm barsch, dass seine Stellung am k. k. militärgeographischen Institut keine Sinekure sei. Der tiefgekränkte Subalterne gab sofort seine Demission, musste bald darauf zur Truppe einrücken, garnisonirte mit derselben in Dalmatien und in Untersteiermark, machte den Feldzug in der Herzegowina mit und kehrte nach $3\frac{1}{2}$ Jahren, reich an neuen Eindrücken, wieder nach Wien zurück. Er hatte die Geschichte vom gestrengen Herrn Feldwebel und dem geistreichen Inspektionsoffizier in neuer, nur etwas veränderter Auflage noch einmal erlebt. Dem Herrn Bureauchef im militärgeographischen Institut waren seine künstlerischen Bestrebungen ein Greuel gewesen; die Kommandanten, unter denen er seit seinem Austritt aus der genannten Anstalt zu dienen das Glück hatte, waren denselben nicht nur nicht abhold, im Gegenteil, sie brachten ihnen das lebhafteste Interesse entgegen, unterstützten und förderten sie nach Kräften. Jetzt, als Zeichenlehrer an die Wiener Kadettenschule kommandirt und daselbst täglich nur drei Stunden dienstlich gebunden, hatte Myrbach Zeit und Musse genug, sich ganz und voll seinen artistischen Neigungen zu widmen. Professor Huber unterrichtete ihn im Pferdezeichnen, Professor von Lichtenfels ging ihm als wohlwollender Meister beim Landschaftszeichnen an die Hand; den grössten Einfluss aber übte nach wie vor auf ihn Professor Eisenmenger. Dieser empfing seinen ehemaligen

Felician Freiherrn *v. Myrbach.* Prag, Wien, Leipzig 1889, Tempsky. gr. 8⁰. 471 S.

„Gast“, der inzwischen einen zweiten Stern auf seinen Kragen bekommen hatte, mit offenen Armen; der Herr Oberlieutenant avancirte in dessen Spezialschule und schuf hier sein erstes Bild: „Die Feuerlinie des 19. Feldjägerbataillons im Gefechte von Kremenac am 17. August 1878 (angekauft um 2000 Gulden von Sr. Maj. dem Kaiser).

Der Schüler hat den Stunden im Atelier seines gediegenen Lehrers stets eine lebhafte Erinnerung bewahrt. Dankbar gesteht er, demselben fast alles zu schulden, was ihn im Leben als Künstler weiter brachte.



Einquartierung bei Regen

Und es hat ihn weiter gebracht. Im Jahre 1881 zog er den Waffenrock aus und übersiedelte nach Paris. Seine Absicht war, drei Jahre dort zu bleiben, um sich weiter auszubilden. Aus den drei Jahren sind nun neun Jahre geworden. Das Bild „Boulevard Saint-Michel“, 1883 im Salon ausgestellt, brachte ihm einen schönen Erfolg und machte ihn rasch bekannt. Bald verlangte man von ihm Zeichnungen des Bildes, sei es für illustrirte Kataloge, sei es für Journale, und jetzt fuhr der Illustratorenkobold in ihn. Ein Auftrag folgte dem andern, und bald war er nicht mehr in der Lage, allen an ihn ergehenden Anforderungen zu entsprechen. Wir hatten nur in einem Journal Gelegenheit, die Thätigkeit unseres Landmanns zu verfolgen. Es ist dies das „Paris illustré“ (Paris, Boussod, Valadon & Cie.), in welchem der Name Myrbach ebenso häufig figurirt, die wie der echten Vollblutfranzosen, eines Rénouard, Rochegrosse, Adrien Marie, Deroy, Lhermitte, Courboin etc. Und wahrhaftig, mag er die französischen Truppen und deren Gegner in den entscheidenden Momenten der Tonkin-Expedition, oder Zuschauer am Rennplatz, die Bummler bei den Antiquarläden in den Galerien des Odeontheaters oder die einsame Winterpromenade eines alten aristokratischen Paares im Bois de Boulogne, die markerschütternden Scenen des spanischen Erdbebens oder die drollige Situation einer Maskengesellschaft schildern, die, am Faschingsdienstag wegen Zahlungsunfähigkeit arretirt, am Aschermittwoch ob der Klage des Marqueurs vor dem Zuchtpolizeigericht Rede stehen muss: er giebt seinen Pariser Kollegen in charakteristischer Auffassung, lebensvoller Anordnung und Chik im Vortrage in nichts nach. Das „Carreau des Halles“, im 1886er Jahrgange des vorhin genannten Journals erschienen, ist unter seinen farbigen Blättern wohl das umfangreichste und die glänzendste Probe seines grossen Könnens und seiner ausgezeichneten Begabung. Eines der liebenswürdigsten aber im 1883er Band das „Noël au Tyrol après la Messe de Minuit“,

die Heimkehr der Landleute von der Mitternachtsmette, der Gang der festlich gestimmten Männer, Frauen und Kinder über die schneebedeckte, hie und da von dem matten Lichte ihrer Handlaternen phantastisch erhellte Landschaft thalabwärts von dem Dorfkirchlein, dessen Fenster im Hintergrunde am Fusse der Alpenriesen erschimmern.

Vielleicht kennt mancher unter den Lesern die Cahiers de l'Enseignement (Paris, Baschet). Der kuriöse Liebhaber kann in denselben ausser Schlangen, Congonegern und sonstigen Ungeheuern binnen einer Viertelstunde auch sämtliche Armeen des Kontinents kennen lernen, gezeichnet zum Teil von den Künstlern des „Paris illustré“ wie Marius Roy (England), Caran-d'-Ache (Deutschland) u. a. Begleitet vom Text des Obersten Dailly, hat uns Myrbach in den genannten Cahiers vor zwei Jahren ungefähr die „Uniformes de l'Armée Autrichienne“ vom Arcierengarden angefangen bis herab zum Trainsoldaten in wahrheitsgetreuen, schneidigen Typen vor Augen gestellt. Sie verhalten sich zu seinen Arbeiten für das Danzersche Werk wie die Vorläufer zu den eigentlichen Propheten, wie die Verheissung zur Erfüllung. Er zeigt uns in letzterem den österreichischen Soldaten in jeder möglichen dienstlichen und ausserdienstlichen Situation, aber immer geistreich aufgefasst und mitunter in Gestalten, die sich dem Gedächtnisse ebenso tief und unauslöschlich einprägen, wie der elegante, mit dem Monocle im Auge an dem General und seiner Suite vorüber das Terrain herunterjagende blonde deutsche Ulanenoffizier seines Kollegen Caran-d'-Ache. (Paris illustré). Auf seine Leistungen im einzelnen einzugehen, ist uns an dieser Stelle leider nicht möglich. Wir müssen uns damit begnügen, einige der gelungensten im Texte zu reproduziren.



Vorrücken der Schwärme.

Über die litterarische Seite der Danzerschen Publikation zu urteilen ist nicht unsere Aufgabe. Die Organisation des Volksheeres bringt es mit sich, dass es schier keine Familie im weiten Reiche des Hauses Habsburg-Lothringen giebt, die nicht eine oder mehrere Mitglieder in dessen Reihen zählte. Die tiefe Sympathie der Völker Österreich-Ungarns für das Heer sichert dem Buche „Unter den Fahnen“ von vornherein eine weite Verbreitung, einen ausgedehnten Leserkreis. Möge es dazu beitragen, das Vertrauen in die Institution zu kräftigen; wir werden es nötig haben in der Stunde der Gefahr!

J. DERNJAC.



KLEINE MITTEILUNGEN.

Arthur Mennell, *Goldene Chronik der Wettiner.* Leipzig. Verlag der litterarischen Gesellschaft 1889. gr. Fol. Preis: 200 Mark.

H. A. L. Wie zu erwarten war, hat das vorjährige Wettinfest eine wahre Flut von Schriften aller Art zu Tage gefördert. Wenige berufene und sehr viele unberufene Federn haben sich mit grösserem und geringerem Glück bemüht, das seltene Fest durch ihre Huldigung zu verschönern. Dementsprechend ist der bleibende Gewinn, den die Wissenschaft aus dieser überaus regen Produktion gezogen hat, ein geringer. Zu unserem Bedauern müssen wir bekennen, dass für ihre Zwecke auch aus dem eben angeführten Prachtwerke wenig zu holen ist. Obwohl der Bearbeiter Arthur Mennell sich der Förderung aller in Betracht kommenden königl. Sammlungen rühmt und die Unterstützung einzelner hervorragender Fachmänner lobend hervorhebt, hat er sich weder, was die Auswahl und Anordnung der von ihm reproduzirten Kunstblätter und Karten anlangt, von wissenschaftlichen Gesichtspunkten im strengeren Sinne leiten lassen, noch auch in den vorangestellten einleitenden, etwas phrasenhaften Bemerkungen tiefere historische Kenntnisse verraten, es müsste denn sein, dass man seine Bezeichnung des Kurfürsten Moritz als „Moritz der Grosse“ als einen Beweis für sie ansehen wollte. Vor allem vermisst man bei vielen Blättern genaue Fingerzeige über die Fundorte der einzelnen vervielfältigten Stücke und über den Zusammenhang, dem sie entnommen sind. So kommt es, dass wir Mennells „Goldener Chronik“ nur den Wert eines vornehm ausgestatteten Bilderbuches zur Geschichte Sachsens und der sächsischen Fürsten zuerkennen können, nicht aber, was wir erwartet haben und erwarten durften, den eines auf Grund sorgfältiger Studien ausgeführten Bilderatlases zur Erläuterung der sächsischen Geschichte, wie ihn z. B. *Könnecke* in so musterhafter Weise für das grosse Gebiet der deutschen Litteraturgeschichte geliefert hat. Um dem Leser dieser Zeilen einen Begriff von dem bunten Inhalt der „Goldenen Chronik“ zu geben, sei erwähnt, dass in ihr nicht nur zahlreiche Porträts sächsischer Fürsten, von Heinrich dem Erlauchten an bis hinab zu König Albert und seiner Gemahlin, zu finden sind, sondern auch Ansichten sächsischer Städte aus ältester Zeit, z. B. von Meissen, Freiberg und Leipzig, Karten der sächsischen Lande, Abbildungen von Münzen und Staatssiegeln, Nachbildungen von Urkunden, historische Schilderungen und festliche Veranstaltungen, namentlich aus der Zeit Augusts des Starken. Letztere waren im vorigen Sommer in der Rokokoausstellung des königl. Kupferstichkabinets zu Dresden zu sehen. Sie verdienen aus kunsthistorischem Interesse entschieden durch die Vervielfältigung allgemein zugänglich gemacht zu werden; aber was nützen ein paar einzelne, zufällig herausgegriffene Proben bei der grossen Menge gleichwertiger, aber übergangener Stücke? Das Gleiche gilt von den wenigen Beispielen, welche die Bauthätigkeit der Wettiner und ihre Pflege des Kunstgewerbes veranschaulichen sollen. Denn sie zu würdigen, genügen die paar Abbildungen von Prachtstücken aus dem Grünen Gewölbe, das Titelblatt aus Pöpelmanns Zwingerwerk und die Wiedergabe einiger Städteansichten von Canaletto keineswegs. Es wäre weit besser gewesen, die eine oder andere Seite sächsischen Wesens, das in der „Goldenen Chronik“ veranschaulicht werden soll, herauszugreifen und sie eingehend zu bearbeiten, als von jeder etwas, aber von keiner ein Ganzes zu bieten. Den Schluss des Werkes bilden Photographien der Festbauten und Augenblicksbilder aus dem Festzuge. Obwohl sie durchgehends wohl gelungen sind, fallen sie doch sehr aus dem Rahmen des übrigen Werkes heraus und wären unseres Erachtens besser weggeblieben. Die meisten der auf der Höhe dieser Technik stehenden Lichtdrucke sind von *Stengel & Markert* in Dresden, eine kleinere Anzahl von *Römmler & Jonas*, gleichfalls in Dresden geliefert worden. Ausserdem sind noch die Druckereien von *F. A. Brockhaus* und von *Giesecke & Devrient* in Leipzig an der Herstellung des Werkes beteiligt gewesen; letztere hat zum Teil alte Originalplatten für den Neudruck verwenden können. Dem Originaleinband hätte eine sorgfältigere und geschmackvollere Behandlung nichts geschadet. Die unklare Zeichnung der auf blauem Grund aufgelegten Goldornamente dient einem so teuren Werke wenigstens in unseren Augen nicht zur Empfehlung.

x. — *Nicolas Robert-Fleury*, wohl der älteste Maler, ist am 5. Mai in Paris gestorben. Es war der Meister des romantischen Geschichtsbildes, der die ergreifende Wirkung seiner Bilder durch feste Zeichnung seiner Gestalten, die Schärfe und Wahrheit des Ausdrucks sowie die malerische Ausführung zum Teil wenigstens zu erreichen wusste. „Er verstand es nicht blos“, sagt Julius Meyer in seiner Geschichte der französischen Malerei von ihm, „das Lokal, Kostüm und Geräte der Vergangenheit wiederzugeben; er zeigte zugleich eine Fähigkeit, Charaktere zu schildern, Menschen, die das Gepräge ihrer Zeit und einer erfüllten Individualität tragen, sowie, indem er die Form deutlicher und entschiedener herausarbeitete als sonst die Romantiker, in seine Figuren nicht nur den momentanen Wurf, sondern nahezu auch die dauernde Erscheinung des Lebens zu bringen.“ Darin bildet er den Übergang von der romantischen zu der die Gegensätze vermittelnden, eigentlich historischen Kunstweise, deren vornehmster französischer Vertreter Delaroche ist. Nachdem Robert-Fleury 1824 und 1827 mit geschichtlichen Genrebildern hervorgetreten war, die einfache, mässig bewegte Vorwürfe behandelten, und schon ein geübtes malerisches Talent verrieten, stellte er 1833 eine Scene aus der Bartholomäusnacht aus, die der volle Ausdruck zugleich seiner Kraft und seiner auf den schlagenden dramatischen Moment eines entsetzlichen Schicksals gerichteten Phantasie war: Brion, der Erzieher des Prinzen von Condé wird vor seinem Bette von drei Soldaten niedergestochen, deren einen der junge Prinz mit schmerzlichem Aufschrei vergebens abzuwehren sucht. Das Bild befindet sich im Luxembourg. Seitdem schilderte Robert-Fleury mit Vorliebe Schreckensscenen, z. B. Inquisitionsscenen, die Plünderung eines jüdischen Hauses in Venedig, ein Autodafé, die Hinrichtung des Marino Faliero und andere Greuel. Als bestes Bild des Malers gilt das „Religionsgespräch zu Poissy“, 1840 entstanden, das sich gleichfalls im Luxembourg befindet. In diesem einfachen, harmloseren Vorgange zeigt sich der wahre Wert des Künstlers, der hier mit reinem künstlerischem Sinne seine ganze Leistungsfähigkeit entfaltet. Endlich hat Robert-Fleury mit

Erfolg in einer Reihe von Darstellungen, Episoden aus dem Leben grosser Künstler und Gelehrter behandelt, z. B. Murillo als Knabe; Michelangelo seinen Diener pflegend; Karl V. und Tizian, Montaigne in seiner Sterbestunde u. a. „Was die Ausführung anlangt", so beschliesst J. Meyer seine Besprechung des Künstlers, „so liess sich der Meister seit den fünfziger Jahren durch das Streben nach kräftiger Glut des Kolorits öfters zu einer braunroten Tonleiter verführen, die den Farben ein verbranntes Ansehen giebt und durch den Mangel an Saft und Frische die koloristische Wirkung beeinträchtigt; auch verliert die Form an Geschmeidigkeit und der ganze Eindruck lässt fühlen, dass des Künstlers Phantasie sich ausgelebt hat." Robert-Fleury wurde am 8. Aug. 1797 geboren und zwar in dem damals französischen Köln. 1804 zog er mit seinen Eltern nach Paris. Er wurde ein Schüler von Gros, Horace Vernet und Girodet, ging zweimal nach Italien und liess sich 1826 in Paris nieder. Er war Mitglied vieler Akademien, 1865—66 Direktor der französischen Akademie in Rom und seit 1867 Kommandeur der Ehrenlegion.

x. — *Der Genremaler Max Todt*, Urheber vieler fein ausgeführter, zeichnerisch und koloristisch schätzbarer Bilder, ist am 7. Mai in München einem Herzleiden erlegen.

* *Über den Wettbewerb für das Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Breslau* bringt die „Bresl. Zeitg." einen Bericht, welchem wir das Nachfolgende entnehmen: Es sind 46 Entwürfe eingelaufen, darunter eine grosse Zahl von Berliner Meistern. *R. Begas* fehlt. Dagegen hat *Fritz Schaper* einen Entwurf zum Wettbewerb beigesteuert. Ferner sind vertreten: *Calandrelli* mit einem Modell von hervorragend wirksamer Breitensilhouette, *Max Klein*, *Hilgers*-Charlottenburg, dem es gelungen ist, einen reizvollen Abschluss des Denkmals nach dem Stadtgraben hin zu konstruiren. Es sei hierbei bemerkt, dass nur ein verschwindend geringer Teil der Einsender den Platz neben dem Gouvernementsgebäude gewählt hat; weitaus die meisten haben den Platz neben der Hauptwache zum Standort des Denkmals bestimmt. Ausser den erwähnten Arbeiten finden wir einen Entwurf von den bekannten Bildhauern *Otto, Bärwald, Kaffsack,* ferner von dem Schlesier *Grüttner*, von *Hidding,* einem Schüler von Begas, von *Bergmeyer* und *Werner Stein*; der aus Oberschlesien gebürtige, in Berlin wohnende Bildhauer *Böse* ist mit einem Entwurf vertreten, der ein ausserordentlich starkes Talent verrät. Aus Breslau hat sich neben *Christian Behrens*, dem Vorsteher des Meisterateliers für Bildhauerei im Museum, welcher zwei Entwürfe ausgestellt hat, noch der Bildhauer *Seeger* mit einem Entwurf beteiligt. In der Auffassung des Kaisers, welcher der Programmvorschrift gemäss zu Pferde sitzt, finden die mannigfaltigsten Variationen statt. Die einen betonen die kaiserliche Majestät, zeigen ihn im Hermelinmantel mit federbuschgeschmücktem Helm, charakterisiren ihn als Feldherrn; andere geben ihm ein schlicht bürgerliches Aussehen, um ihn als den Friedensfürsten zu kennzeichnen; der sieggekrönte Held wird bei einigen durch den Lorbeerkranz bezeichnet, den sie ihm auf das entblösste Haupt gedrückt haben etc. Nur in ganz vereinzelten Fällen sind an den Denkmälern Beziehungen dargestellt, welche erkennen lassen, dass das Kunstwerk die Hauptstadt Schlesiens zieren soll; auf einem Sockelrelief sehen wir das bekannte Scholzsche Bild, welches den König Friedrich Wilhelm III. zeigt, wie er auf dem Breslauer Exerzierplatz die Scharen der Freiwilligen begrüsst, ins Plastische übersetzt. Im ganzen spiegelt die Ausstellung drastisch den Zwiespalt wieder, in dem sich die moderne Plastik bewegt: ideale und realistische Darstellungsformen kämpfen miteinander um die Vorherrschaft; an manchen Arbeiten erscheinen beide Ausdrucksweisen harmlos-gemütlich vereinigt. Alles in allem betrachtet, wird die Aufgabe des Preisgerichts, das Beste herauszufinden, nicht allzu schwer sein. Viele Entwürfe scheiden von vornherein aus. Da, wie es heisst, fünf Preise zur Verteilung gelangen sollen, so ist Aussicht vorhanden, dass keiner derjenigen, die unzweifelhaft etwas Besonderes. Hervorstechendes geleistet haben, unbelohnt aus dem Wettbewerb hervorgeht.

y. *Der Verband deutscher Architekten- und Ingenieurvereine* in Berlin erlässt einen neuen Aufruf für das geplante *Semper-Denkmal*, für welches bisher 19000 Mark zusammengeflossen sind. Die Ausführung des Bronzebildwerkes ist in die Hände von Prof. *J. Schilling* gelegt. Der vereinbarte Preis für das Denkmal ist 20000 M. ohne Fundamentirung und die Kosten für Umgitterung und Enthüllung. Sempers Bedeutung als Architekt und Gelehrter, seine Verdienste um die Wiederbelebung des Kunstgewerbes, sowie der mächtige Einfluss seiner baukünstlerischen und schriftstellerischen Werke auf die Kunstrichtung unserer Tage machen es der Mitwelt zur Pflicht, sein Andenken würdig zu ehren. Beiträge nimmt die Kassenverwaltung des Semper-Denkmals zu Händen des Herrn Baumeisters Karl Eberhard in Dresden und der Vorstand des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieurvereine, Berlin W. 41, entgegen.

H. A. L. *Dresdener Ausstellungen.* Die *Ernst Arnoldsche* Kunsthandlung (Adolf Gutbier) in Dresden bietet ihren Besuchern gegenwärtig eine höchst instruktive Ausstellung von Nachbildungen französischer Gemälde unseres Jahrhunderts, von Géricault und Delacroix an bis hinab zu Bastien-Lepage und Puvis de Chavannes. Sie besteht zum grössten Teil aus vorzüglichen Photographien des bekannten Braunschen Verlages in Dornach, doch weist sie auch einzelne Photogravuren und Radirungen, z. B. das herrliche Blatt *Ch. Waltners* nach Millets „Angelus" auf. Die Nachbildungen der Gemälde Bastien-Lepages sind der Hauptsache nach dem Werke von L. de Fourcaud entnommen, das gegenwärtig auch neben dem Werke Konrad Fiedlers über Hans von Marées in der zweiten Vierteljahrsausstellung des königl. Kupferstichkabinetes vorgeführt wird. Über letztere hat *Karl Woermann* im Dresdener Journal vom 1. und 2. April dieses Jahres einen die Bedeutung der beiden Männer klar legenden Artikel veröffentlicht, den wir namentlich wegen seiner Würdigung Bastien-Lepages der allgemeinen Beachtung warm empfehlen möchten.

H. A. L *Aquarellausstellung in Dresden.* Nach Meldung Dresdener Zeitungen wird auf der von der Dresdener Kunstgenossenschaft für den Monat August geplanten zweiten internationalen Ausstellung von Aquarellen, Pastellen und Handzeichnungen auch der Kupferstich und die Radirung vorzüglich vertreten sein. In die Ausstellungskommission sind folgende Herren gewählt worden: Prof. *Diethe*, Architekt *Fleischer*, Maler *Förster*, Maler *Freye*, Maler Oberstlieutenant z. D. *von Götz*, Maler *Heyn*, Architekt *Haenel*, Bildhauer *Möller*, Prof *Kiessling*, Bildhauer *Ockelmann*, Hofrat Prof. *Pauwels*, Prof. *Preller*, Prof. *Rade*, Prof. *Rentsch*, Maler *Schreyer*, Architekt *Schroth*, Prof. Dr. *Steche*, Maler *Stichart* und Baurat *Weidner*. Als auswärtige Mitglieder traten der Kommission bei: Maler *Bantzer*, z. Z. in Paris, und Kupferstecher *Köpping*. Von Nichtkünstlern gehören der Kommission an: Kommerzienrat *Günther*, Kommerzienrat *Hultzsch*, italienischer Vizekonsul Baron *von Locella* und Oberregierungsrat *von Seidlitz*. Se. Majestät König *Albert* hat geruht, das Protektorat der Ausstellung zu übernehmen.

H. A. L. *Kunstausstellungshalle.* Seit mehreren Monaten erfreut sich Dresden einer neuen, geräumigen Halle für Kunstausstellungszwecke. Sie ist von Herrn Weinhändler *Thamm* in seinem Grundstück, Ferdinandstrasse 19, errichtet und mit Oberlicht ausgestattet worden, während sie am Abend elektrisch beleuchtet wird. Wir verzeichnen hier zunächst nur die Thatsache der Errichtung, welche für das Dresdener Kunstleben einen erfreulichen Aufschwung herbeiführen kann, da die Halle Raum genug bietet, um eine grosse Fülle von Kunstwerken aufzunehmen. Dagegen haben wir keine Veranlassung, auf die bisher ausgestellten Gemälde und Statuen zurückzukommen. Ist doch bis jetzt von besseren Werken noch nichts ausgestellt worden, was nicht schon von früheren Ausstellungen ausserhalb Dresdens her bekannt gewesen wäre. Leider scheint man von seiten der Direktion den Hauptnachdruck auf Sensationsstücke von möglichst grossen Dimensionen zu legen. Sonst würde man die Ausstellung kaum mit *J. Weisers* „Unterbrochene Trauung“, *Makarts* „Frühling“ und *V. Sochors* „Prozessionsbild“ eröffnet haben, neben denen nur wenige kleinere Bilder, wie z. B. ein *Dietz*, in Betracht kamen. Sobald die Ausstellung hervorragendere und nicht schon bekannte Kunstwerke enthält, gedenken wir ihr an dieser Stelle eine eingehendere Besprechung zu widmen.

A. B. *Kunstausstellung im Haag.* Am 10. Mai wurde im Haag im hübschen Saale der Malergesellschaft *„Pulchri studio“* eine sehr interessante Ausstellung *alter holländischer Gemälde aus Privatbesitz* eröffnet. Darunter befinden sich Werke von Rembrandt (das schöne Frauenportät von Baron van Weede, ein kleiner Rabbinerkopf vom Jahre 1647, das Bildnis seiner Mutter (früh um 1628) etc., Werke von Brouwer, Jan Steen, Jacob und Salomon Ruisdael, Teniers, van der Neer, van Beyeren, Metsu, Ter Borch, zwei Delfter Vermeer, Ostade, Dusart, van der Heyden, Asselyn, Wynants, W. van de Velde, Mierevelt, Jacob Backer, de Baen, Camphuysen etc. An 150 ausgewählte Sachen meist erten Ranges, kommen zur Ausstellung. Die Ausstellung dauert bis zum 1. Juli.

L. *Krakau.* Die Stadtverordnetenversammlung hat in ihrer Sitzung vom 28. April l. J. den Beschluss gefasst, den Theaterbau um den Preis von 400000 Fl. nach den Plänen des Architekten *Johann Zawiejski*, welcher neulich zum Professor an der hiesigen Gewerbeschule ernannt worden ist, in Angriff zu nehmen und demselben die Bauleitung zu übertragen.

x. — *Der Eubuleuskopf* des Praxiteles, welcher in Heft 5 dieses Jahrganges besprochen und abgebildet wurde, ist neuerdings auch von *Rud. Schweinitz* in Berlin ergänzt worden und in den Handel gebracht. Die Kunstanstalt von Gebr. *Schultz* in Berlin Unter den Linden bringt sowohl Abgüsse des so ergänzten als des unergänzten Kopfes zum Verkaufe.

x. — *Wiener Kunstauktion.* Die Firma *C. J. Wawra* versteigert am 19. Mai und folgende Tage eine schöne Sammlung von Handzeichnungen und Kupferstichen des *Joh. El. Ridinger.* Die erste Abteilung umfasst 146 Zeichnungen und Aquarelle von denen einige vortreffliche Blätter autotypisch wiedergegeben sind. Es sind fast lauter Tier- und Jagdstudien, dabei ein Selbstporträt des Künstlers im Jagdkostüm. Von Ridingers Stichen sind 276 Nummern aufgeführt, dabei viele Seltenheiten. Den Beschluss machen Zeichnungen, Aquarelle und Ölstudien neuerer Meister, darunter viele Wiener, z. B. Gauermann, in grosser Zahl. Es ist eine in vielfacher Beziehung beachtenswerte, reiche und vielseitige Auktion, in Summa 785 Nummern.

x. *Kölner Kunstauktion.* Von der Firma *J. M. Heberle* (M. Lempertz Söhne) in Köln werden uns wieder zwei Versteigerungen auf einmal angekündigt, die das lebhafte Interesse aller Kunstfreunde verdienen. Die Gemäldesammlung des Fabrikbesitzers *Fr. Paulig* in Sommerfeld, 96 Nummern stark, kommt am 19. und 20. Mai zur Gant. Sie enthält niederländische, italienische und deutsche Meister des 15. bis 18. Jahrhunderts. Acht Lichtdrucke sind dem splendid ausgestatteten Kataloge beigegeben, welche Gemälde von A. H. van Beyeren, Dürer, Heda, J. van Goyen, Angelika Kauffmann, J. Peters (Staffage von D. Teniers d. j.) E. Tilborch, D. van Tol wiedergeben. — Eine Reihe hervorragender alter Kunstsachen aus Privatbesitz und aus dem Nachlasse des Oberstabsarztes Dr. *Fröling* werden vom 20. bis 23. Mai an Meistbietende losgeschlagen. Es sind Arbeiten der Textilkunst, eine Schlüsselsammlung, Geräte, Metallarbeiten, Emaillen, keramische Erzeugnisse, Gläser, Möbel und Musikinstrumente; insgesamt gegen 580 Nummern, von denen ein beträchtlicher Teil in Lichtdruck abgebildet ist, darunter, wie ersichtlich, viel wertvolle, schöne Stücke.

x. — Die diesem Hefte beigegebene Heliogravüre giebt das auf S. 190 dieses Jahrganges erwähnte Bildnis von der Hand *Rembrandts* wieder, das Graf Luckner auf Altfranken im vorigen Herbst zur Ausstellung nach Leipzig sandte. Nach Dr. Bode stellt es die Schwester von Rembrandts Gattin dar, entgegen der gegenwärtigen Unterschrift, die das Porträt als Saskia kennzeichnet. Das Bild ist zwar an einzelnen Stellen von den Unbilden, die es erlitten, hart mitgenommen; immerhin lässt es die Hand des Meisters in seinen wesentlichen Zügen erkennen. Die Kopftracht hat ursprünglich eine andere Form gehabt, ein breitkrämpiger Hut beschattete das Gesicht der jungen Frau, wie sich noch deutlich erkennen lässt. Das zierlichere Hütchen, das an seine Stelle getreten ist, scheint eine Selbstkorrektur des Meisters zu sein.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries.*



JAN MATEJKO.

BIOGRAPHISCHE SKIZZE VON *LEONARD LEPSZY.*

MIT ILLUSTRATIONEN.



DIE FAMILIE des berühmten polnischen Historienmalers, dessen Charakterbild ich hier entwerfen will, stammt aus Böhmen. Sein Vater Franz Xaver Matejko war Musiker und siedelte sich im ersten Viertel des laufenden Jahrhunderts in der damaligen Republik Krakau an. Er heiratete eine Krakauerin aus der Familie Rosberg. Von den vielen Kindern, mit welchen die glückliche Ehe gesegnet war, haben sich zwei Söhne rühmlich hervorgethan: der ältere, Franz Eduard (geb. 1828 † 1872), als ernster Forscher auf dem Gebiete der Geschichte und Litteratur, und sein jüngerer Bruder Johann Aloisius oder, wie er sich kurzweg schreibt, *Jan Matejko*, geb. 30. Juli 1838. Die Mutter liess ihn beim Sterben in jugendlichem Alter zurück. Der Vater gab sich viel Mühe, um die Kinder fromm und arbeitsam zu erziehen.

Schon in früher Jugend verriet Matejko eine unbezähmbare Lust zum Zeichnen, zum Kopiren aller in Büchern befindlichen Bilder, womit er seine freien Stunden ausfüllte, was aber dem Vater nicht recht schien, der den Kleinen unablässig zum Lernen mahnte.

Im 14. Lebensjahre verliess der Kleine das St. Anna-Gymnasium, um seinen inneren Trieb an der Kunstschule in Krakau zu befriedigen und sich ausschliesslich der Kunst zu widmen. Da kam im Jahre 1852 Kaiser Franz Joseph nach Krakau. Der Einzug, dem der junge Künstler zusah, übte auf ihn einen so mächtigen Eindruck dass er, obwohl ohne die nötigen Vorkenntnisse, zur Palette griff und zum ersten Male selbstständig eine Komposition entwarf: „Der Einzug des hohen Gastes", was für das weitere Wirken des Künstlers bedeutungsvoll werden sollte.

Von jeher ein stilles, nachdenklich in sich verschlossenes Gemüt und durch nichts als durch einen ausserordentlichen Eifer in der Arbeit sich auszeichnend, war Matejko anfangs den herben Bemerkungen der Lehrer ausgesetzt, welche ihm und seinem Vater den Rat erteilten, er möge, um die Zeit nicht zu verlieren, lieber die Schule verlassen und anderswo in einer andern Richtung sich auszubilden suchen. Ungeachtet dessen liess er sich von seinem Vorhaben und von dem inneren Drange, Maler zu werden, nicht ablenken.

Obwohl die Krakauer Lehrer speziell in diesem Falle den späteren Künstler verkannt haben, muss doch auch hervorgehoben werden, dass sie es waren, die, von wahrer Empfindung für die Kunst beseelt, es verstanden haben, den Eifer für dieselbe ihren Schülern in vollstem Masse einzuflössen. Auf diese Weise haben Männer wie Matejko und Grottger die ersten Grundlagen für ihr Schaffen in Krakau gelegt. Der eine

wie der andere hat dort die ihm eigene Richtung empfangen und ist ihr treu geblieben. Die freien Stunden dienten Matejko dazu, um Porträts seiner Verwandten und Aquarelle historischen Inhalts zu malen. Sein erstes Bild „Die Zaren Szujski, vom Feldherrn Zolkiewski vor den König Sigismund III. geführt“ kaufte im Jahre 1853 ein Mäcen eigentümlicher Art, ein armer, von dem Gemälde entzückter Fischer Golemberski. Dieses Bild zeigt noch geringes Verständnis für korrekte Zeichnung, eine rohe, unausgebildete Maltechnik, aber eine würdige und ernste künstlerische Auffassung. Nach sieben Jahren schwerer, unaufhörlicher Arbeit an der Kunstschule zu Krakau — Matejko's Zeichnung nahm inzwischen den Charakter einer ungewöhnlichen, sklavischen Subtilität an — errang Matejko ein Stipendium, das ihm eine Reise nach München ermöglichte, die er am 10. Dezember 1858 antrat.

In München wurde er, um von neuem eine systematische Schule durchzumachen, in den Vorbereitungskursus gewiesen. Eine ganze Reihe akademischer Akte stammen aus jener Zeit. Gleich zu Anfang hatte Matejko einen Studienkopf mit Bleistift ausgeführt, der dem Prof. Anschütz dermassen gefiel, dass er sich damit sofort zu W. v. Kaulbach begab, um ihm denselben zu zeigen. Die Anerkennung, die Matejko's Arbeiten an der Münchener Akademie fanden, ist mit einer Medaille für eine Ölfarbenstudie bekräftigt worden, — es war der erste Ehrenpreis in seinem Leben. Ausser den erwähnten Schularbeiten beschäftigte sich Matejko eifrig mit dem Studium der Kunst- und Kostümgeschichte und füllte seine Mappen mit Aquarellen von durchwegs historischen Stoffen. In München ward dann auch sein erstes bedeutenderes Bild angefangen, die „Vergiftung der Bona Sforza“ (Abbildung in Matejko's Album). Dasselbe legt in der Wahrheit und dramatischen Lebendigkeit des Ausdrucks und der Inscenirung, sowie in der schon ganz charakteristisch Matejko'schen Zeichnung und Malerei ein sprechendes Zeugnis für das hervorragende Talent des Malers ab. Der Aufenthalt in München hat auf seine künstlerische Entwickelung klärend eingewirkt; von jener Zeit an hat er seinen eigenen Stil. Das erwähnte Bild ist somit der Markstein seiner Jugendzeit. Nach zehn Monaten des Verbleibens in München, wovon zwei Monate für die schwere Erkrankung am Typhus entfallen, trat er die Rückreise nach der Heimat an.

Nach erfolgter Heimkehr beschloss der junge Künstler, die während seiner acht Studienjahre gesammelten Materialien zu bearbeiten und als Werk zu veröffentlichen. Binnen kurzer Zeit erschienen damals (1860) die Tafeln der gediegenen kultur- und kostümgeschichtlichen Publikation, welche einen wichtigen Behelf zum Entstehen seiner künftigen Schöpfungen bilden sollte. In dieser litterarisch-artistischen Arbeit hat der Meister gewissermassen das Programm seiner späteren Thätigkeit auf dem Gebiete der historischen Malerei niedergelegt. Sie umfasst die Zeitperiode von 1200—1795, die er auch thatsächlich im Laufe seines regen Lebens skrupulös durchgearbeitet und aus welcher er beinahe alle wichtigeren Momente der vaterländischen Geschichte durch bedeutungsvolle, tief durchdachte, die Epochen genial charakterisirende Bilder verherrlicht hat. Das Werk enthüllt uns in dem sechzehnjährigen Knaben einen Forscher, der die ernsten und langwierigen Studien nicht scheute, um sein Ziel zu erreichen.

Diejenigen, die ihn in jenen jungen Jahren gekannt haben, erzählen, wie er schon damals unermüdlich thätig und arbeitsam war, alles, was ihn umgab, aufmerksam erforschend, die Natur mit ihren Offenbarungen, den Menschen mit seinen Seelenbewegungen scharfsinnig belauschend. Er sieht den Blitz, den Sonnenstrahl in des Menschen Angesicht, sieht seine innerste Erregung, sein Erstaunen, die Enttäuschung, die Angst, den Schrecken und den Schmerz, die Freude, die Bewunderung und das Entzücken, wie sie sich in seinem Auge widerspiegeln, und wie sie seinen Körper zur charakteristischen Bewegung reizen. Seine Mappen füllten sich mit ungezählten Studien und Skizzen, man begegnete ihm in allen öffentlichen Bibliotheken studirend, in den Ausstellungen und Privatsammlungen die Kunstgegenstände abzeichnend, in den Kirchen, Schlossruinen, innerhalb des schmutzigen, jüdischen Stadtviertels die alten, halbzerfallenen Häuser durchspähend. Keine neue geschichtliche Publikation blieb ihm unbekannt: mit einem Worte, durch einen riesigen Fleiss bildete sich diese bewunderungswerte, genial begabte Natur aus. Später erst ward er in seinen Bemühungen sehr unterstützt von dem gelehrten Bibliothekar Muczkowski, den er durch die Schenkung eines seiner Bilder ehrte. Die Stadt Krakau, mit ihren Denkmälern, mit den Überresten einstiger Pracht, bedeckt von jahrhundertelangem Staub der Vergessenheit, mit Veit Stossens mächtigen Skulpturen, den Zunftmalerwerken in den Gotteshäusern, der eigentümlichen Architektur der Gotik und der Renaissance, — alles insgesamt

übte auf das jugendliche Gemüt einen mächtigen Zauber aus und gab seinen Werken ihr unverkennbares Gepräge.

Das kurze zweimonatliche Verweilen in der Metropole Österreichs an der Wiener Akademie der bildenden Künste (von Mitte Mai bis Mitte Juli 1860) war für Matejko's künstlerische Laufbahn bedeutungslos. Hier hat er unter Direktor Ruben sein Ölgemälde „Johann Kasimir, auf Bielany dem Stadtbrande zusehend" (Abbildung im Matejko-Album) angefangen, aber die auf wenig geschickte Art ausgesprochenen Bemerkungen, der Vorwurf der Unkenntnis der vaterländischen Geschichte haben den auch sonst ungemein empfindsamen Mann tief gekränkt und in der Unmöglichkeit, die ihm gegebenen künstlerischen Ratschläge zu befolgen, verliess Matejko Wien und kehrte nach Krakau zurück.

Am 26. Oktober 1860 starb sein Vater und er bezog nunmehr das väterliche Haus, in dem er geboren wurde. So endete die Jugendzeit des Meisters, welche hier aus dem Grunde ausführlicher behandelt wurde, um auf die Einflüsse hinzuweisen, welche zu seinem Emporwachsen beigetragen haben. — Im Jahre 1864 heiratete Matejko Fräulein Giebultowska aus Wisnicz. Aus dieser Ehe sind vier Kinder: Thaddäus (Maler), Helene, Beata und Georg entsprossen.

Bald finden wir Matejko nun auch auf der grossen Weltbühne. Im Pariser Salon des Jahres 1865 erschien zum ersten Mal ein Bild von ihm: „Skarga predigend" und trug ihm die goldene Medaille ein, als Siegespreis des internationalen Wettkampfes. Die Neuigkeit des gewählten Stoffes, welcher bis dahin beinahe unbenützt blieb, die originelle Auffassung, die unübertroffene Charakteristik, alles wirkte zusammen und errang das volle Lob der Kritik. — Skarga, der Hofprediger, die edelste Seele, ein tiefer Denker und heisser Patriot, ein Gelehrter ersten Ranges, ein makelloser Charakter, die Mustergestalt eines Almoseniers und Begründers von humanen Instituten, welche Jahrhunderte ihren wohlthätigen Einfluss auf die Linderung der Not der Armen ununterbrochen üben, — steht vor unseren Augen, durch den Sonnenglanz verklärt, in dramatischer Bewegung. In hinreissender Begeisterung schleudert er auf die Köpfe des versammelten Hofes und der Grossen des Staates die donnernden, prophetischen Worte von den traurigen Folgen des Mutwillens im öffentlichen Leben, und mit unerschrockenem Mute verweist er den Magnaten ihre Ausartung. Er predigt beredt von dem Bedürfnisse der Einheit in der Religion, von der Konsolidirung der sozialen Verhältnisse und idealer Gesetzgebung. Vorgebeugt sitzt der König Sigismund III. da, ein Mann der halben That. Aber nicht gegen den König richtet sich die Glut der Beredsamkeit, denn Skarga ist selbst eine mächtige Stütze des Thrones, sondern gegen die in nächster Nähe zwischen ihm und dem König stehende Gruppe der drei rebellischen Magnaten aus dem Jahre 1606, den ehrgeizigen Kronmarschall Nikolaus Zebrzydowski, den dämonisch dreinschauenden Fürsten Janusz Radziwill und den „Teufel" Stanislaus Stadnicki. Schaut, sagt durch sein Bild der Meister, in der zügellosen Freiheit des privilegirten Standes, welche die, wenn auch theoretisch schönsten, Gesetze des Staates zu nichte macht, in der Ungebundenheit der stolzen Oligarchen, die, nicht achtend die königliche Gewalt, gleich dem Könige im Lande wirtschaften, — darin liegt die eigentliche Ursache des Verderbens, und zur Bestätigung dessen geleitet uns Matejko in den die erste Teilung Polens beschliessenden Reichstag zu Warschau (gemalt im Jahre 1865—66, Abbildung in Matejko's Album) und zeigt uns das Eintreffen der Prophezeihung Skarga's. Am Boden rollt das russische Gold, durch die halboffene Thür funkeln drohend die Bajonnette des Feindes und im Saale spielt sich ein Drama ab, erhaben und furchtbar, wie wenn ein durch den Seesturm zertrümmertes Schiff mit seinen Insassen in den Meereswellen untergeht. Den verruchten, durch des Feindes Gold gewonnenen Wüstlingen gegenüber liegt am Boden der weitblickende Repräsentant des unterjochten Landes — Rejtan. Er wirft sich auf die Erde mit dem Ausrufe: „Nur über meinen Körper dürft Ihr zu so böser That schreiten." Derselbe Rejtan, der aus grenzenloser Vaterlandsliebe später im Wahnwitz sein Leben endete. — Auf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1867 sah der Kaiser von Österreich dieses Gemälde und wendete dem Meister seine hohe Gunst zu. Er kaufte das Bild um 50000 fl. aus seiner Privatschatulle und dekorirte den Künstler mit dem Ritterkreuz des Franz Josef-Ordens. (Abbildung des Gemäldes in Matejko's Album.) Das Bild hat in seiner Heimat eine scharfe Kritik hervorgerufen, man war unzufrieden damit, dass Matejko, statt die schönen Momente der nationalen Geschichte darzustellen, an die bitteren Erfahrungen und Erlebnisse erinnerte. Diesen Tintenkampf gegen ihn spiegelte der Maler selbst ab, indem er um diese Zeit (1867) ausser dem bekannten Bilde „Der Alchemist" „Das Verlesen des Todesurteils" auf die Leinwand warf, in welchem letzteren Bilde er selbst im

Busshemd am Pranger steht, die Kritiker aber als wohlweise Richter, ernste Kerkermeister und Scharfrichter fungiren.

Andrerseits liess der Krakauer Meister nicht lange auf sich warten, um das von ihm aufgestellte Thätigkeits- und zugleich Lebensprogramm weiter zu entwickeln. Ein belangvolles Ereignis ward jetzt zum Motiv gewählt, ein Gegenstand, dessen leitende Idee in den Worten „Durch die Einheit werdet ihr stark werden“ ausgesprochen ist, „Die Union von Lublin“ (Abbildung in den „Meisterwerken der Holzschneidekunst“ und im Matejko-Album). Im Jahre 1569 haben sich Polen und Lithauen eidlich die Brüderschaft gelobt und treu dieselbe seitdem gehalten. Stark und geachtet war das Polenreich in dem Augenblicke, wo vor Gott und vor dem Könige das Knie des Magnaten sich beugte. Das Gemälde wurde im Wege der öffentlichen Sammlungen für das Landtagsgebäude in Lemberg angekauft. Aus Paris langte um diese Zeit (1870) die Auszeichnung der Ehrenlegion für Matejko an.

Im Jahre 1871 stellte der Meister seinen trefflichen „Bathory vor Pskow“ (Abb. in den „Denkmälern der Kunst“) aus. Die Tapferkeit der polnischen Soldaten unter der Führung des Heldenkönigs erfocht über die nordische Macht bedeutende Siege, die bei Pskow ihren Abschluss fanden — sie schnitten das Zarenreich vom Baltischen Meere ab — die Politik des Jesuiten Possevino hielt den König in seinem siegreichen Fortschreiten auf und der Tod des Bathory vernichtete den grossartigen Plan, Russland aus Europa zu verdrängen. — Als Gegenstück dazu vollendete der Künstler im Jahre 1875 in der erstaunlich kurzen Zeit von einem Monate das Bild des ruhmvoll besiegten Gegners Bathory's und Tyrannen des eigenen Volks „Iwan des Schrecklichen“. Das Bild ist trotz der oberflächlichen, beinahe skizzenhaften Behandlung von hochtragischer Wirkung. Es veranschaulicht den schrankenlosen Despotismus, der, ähnlich wie in der grossen französischen Revolution, in der massenhaften Hinschlachtung Unschuldiger gipfelte.



Die Kinder des Künstlers. Gemälde von JAN MATEJKO.

Es folgen sodann „Maciek Borkowic“ (1872), „Nikolaus Kopernikus“ (1873) und mehrere Porträts. Die französische Akademie ernannte den Meister zum

korrespondirenden Mitgliede und aus Prag kam die Einladung, die dortige Direktorstelle an der Akademie der bildenden Künste zu übernehmen. Jedoch die geliebte Heimat zu verlassen, konnte sich Matejko nicht entschliessen. Krakau, welches auf seinen Mitbürger stolz ist, hat ihm dafür die herzlichsten Manifestationen bereitet. Die angesehensten Männer begaben sich damals nach Wien, um die Abänderung des von der damaligen Regierung gefassten Planes zu erwirken, die Kunstschule in Krakau zu schliessen, — und es gelang.



Kosciuszko bei Raclawice (Gemälde von JAN MATEJKO. — Mittelgruppe)

Am 30. August 1873 erfolgte die kaiserliche Ernennung Matejko's zum Direktor der neuorganisirten Kunstschule. Dieselbe hat ihre weitere Entwickelung und fortschrittliche Umgestaltung ausschliesslich dem neuen Führer zu verdanken.

Matejko's Historiengemälde lassen sich in politisch geschichtliche und in kulturhistorische einteilen. Die letzteren vervollständigen die ersteren zu einem bedeutungsvollen Ganzen. Ein solches kulturhistorisches Bild ist „Veit Stoss", eine von Matejko mit Vorliebe behandelte Gestalt, die den beiden Städten Krakau und Nürnberg angehört. Durch diesen mittelalterlichen, leidenschaftlich schöpferischen Geist angezogen, vielleicht auch durch eine gewisse Wahlverwandtschaft, die scharfe Charakteristik und Energie, welche beide kennzeichnet, kehrte Matejko zu diesem Thema in den Jahren 1855, 1862, 1863 und 1865 immer wieder zurück. Es ist ein wunderbares Paar, welches am Palmsonntag in die Sebalduskirche zu Nürnberg tritt — der blinde neunzigjährige Greis mit durchgebrannten Backen, mit einem edelgeformten Kopf, den der tiefe Schmerz über die erlebte Schmach durchrieselt — geführt von der Enkelin, dem lieblichen, unschuldigen Gretchen, welches ihn zu seinen Skulpturen leitet, um sie mit der Hand, wenn nicht mit dem Auge, berühren zu können.

Im Jahre 1874 folgte „Die Einweihung der Sigismundglocke". An einem sonnigen Tage des Frühjahrs 1521 sollte in Anwesenheit des Hofes die

grösste Glocke in Polen in der Kathedrale der Hauptstadt aufgezogen werden. Die Pracht strotzt in Farben und goldig schimmert die Sonne und blendet das Auge; die schönsten Frauen, die Kavaliere, Senatoren und Pagen umringen das kunstsinnige Königspaar, der Fürstbischof hat die kirchliche Weihung erteilt und

„Jetzo mit der Kraft des Stranges
Wiegt die Glock' mir aus der Gruft,
Dass sie in das Reich des Klanges
Steige in die Himmelsluft."

Oberhalb der Glocke steht der Meister *Hans Beham* aus Nürnberg, eine männliche, kräftige, künstlerische Gestalt; er schwingt seinen Hammer und giebt den ersten bedeutungsvollen Schlag.

Da tönt ein sonorer, voller G-Ton mit einem ernsten, langdauernden Nachklange, die sich zu einem rührenden Ganzen verschmelzen, erhebend auf die Versammelten wirkend. Alles horcht herzbeklemmt auf den wunderbaren Klang, gerührt an das Gerüste gelehnt steht mit seiner Laute, die in Resonanz den Ton wiederholt, der Hofmusiker Backfark. Nur eine Dissonanz dringt in die Luft, nur ein Kontrast sticht aus dem Bilde hervor: er ist verkörpert in dem hellseherischen Hofnarren zu Füssen des Thrones. Mit einem Aufschrei starrt Stanczyk in die Leere, — in seinen Ohren läutet ein Klageruf der Glocke über die Zukunft dieses Volkes, er will ihn nicht hören und hält sich die Ohren mit einer heftigen Bewegung zu. — Überall erscheint dieser witzige und geistvolle Hofnarr der Jagellonen, Stanczyk. Sein Wesen hüllt sich in die Rolle eines tiefsinnigen Staatsmannes, der die Folgen der politischen Fehltritte immer richtig zu beurteilen weiss. So zeigt er sich in dem noch im Jahre 1862 gemalten Bilde, darstellend den Stanczyk am Tage der angekommenen Nachricht von der Einnahme der Stadt Smolensk durch russische Truppen (Abb. im Matejko-Album). Der Anblick des traurigen, an die Zukunft denkenden Hofnarren erschüttert den Zuschauer durch den Gegensatz gegen die Figuren des Hintergrundes, die lustigen Teilnehmer des Hofballes, die sich arglos der Kurzweil und der Tanzlust hingeben. Derselbe Hofnarr erscheint in den Bildern: „Stanczyk, Zahnschmerzen simulirend", „Gamrat mit Stanczyk" und „Huldigung Preussens".

Auf die Person Matejko's zurückkommend, wollen wir hier einfügen, dass im Jahre 1875 auf ihn eine Denkmedaille geprägt wurde.

Wie Matejko sich eine Schlacht des Mittelalters vorstellt, veranschaulicht er in dem Gemälde: „Die Schlacht bei Grunwald" (gemalt 1878). Da stürmen die mit Schwert und Lanze bewaffneten Ritter aufeinander los, begleitet von dem Fussvolk, das im hartnäckigen Kampfe um den Sieg ringt. Es handelt sich um die Waffenthat des lithauischen Grossfürsten Witold, der an der Spitze des polnischen Heeres einen Sieg über die deutschen Ordensritter davontrug und dadurch deren Ausbreitung für lange Zeit hemmte.

In eine uns näherliegende Zeitperiode führt uns „Die Huldigung Preussens im Jahre 1525" (vollendet im Jahre 1882). Der gutmütige König Sigismund I., statt die Landschaften des in der Auflösung sich befindenden Ordens Polen einzuverleiben, lässt sich zu einem politischen Fehltritt verleiten und willigt ein in die Säkularisation Preussens, mit seinem Schwesterkinde, dem Fürsten Albrecht von Brandenburg, als Lehensmann an der Spitze. Dieser Akt bedeutet eine folgenschwere Errungenschaft der Brandenburger Politik, welche nur einen Huldigungseid vor dem königlichen Oheim gekostet hat. Der Pomp der königlichen Herrlichkeit und der Jubel über das äussere Gepränge des mit Gold beschenkten Volkes vermögen nicht des Königs kummervolles Angesicht zu erheitern. Auf den Thronstufen sitzt wieder jener mahnende Geist der Staatsklugheit — Stanczyk, dessen Seele abwesend, teilnahmslos vertieft in die Zukunft, dreinschaut. Man kann ihn vergleichen mit dem Narren des Königs Lear. An das Gemälde knüpft sich die Erzählung, dass ein hervorragender spanischer Maler, als er dasselbe in Rom sah, tief erschüttert der Leinwand sich näherte und die Hand derjenigen Gestalt küsste, durch welche der Meister auf seinem Bilde porträtirt erscheint.

Das Jahr 1878 brachte dem Meister weitere Zeichen der Anerkennung. Die Raffaelakademie zu Urbino übersandte ihm das Diplom des korrespondirenden Mitgliedes, in Paris ward ihm für die „Union" die grosse goldene Ehrenmedaille zuerkannt und am 29. Oktober veranstaltete man für ihn eine grosse Ovation in Krakau. Von allen Seiten, wohin die polnische Zunge dringt, kamen die Abgesandten der verschiedensten Institute, um das hohe Verdienst des Meisters um die heimische Kunst zu feiern. Als Ehrengeschenk erhielt er ein Scepter, das Symbol der königlichen Würde in der Kunstwelt.

Die folgenden Jahre, in denen eine Fülle von kleineren Bildern und Porträts, wie jenes, in der Abbildung S. 232 wiedergegebene, seiner Kinder (1879) und andere entstanden, brachten dem Meister den Besuch Sr. Maj. des Kaisers von Österreich am 2. September 1880.

In seiner stattlich dekorirten Wohnung empfing der Meister den Monarchen, welcher ihm bei dieser Gelegenheit die besondere Gunst erwies, dass er das durch den Meister dargebotene Bild „Die Zusammenkunft bei Wien von 1515“ gnädigst annahm. Ein Jahr später (1881) entstand „Die Republik von Babin“, die köstliche Darstellung eines im XVI. Jahrhundert gegründeten humoristischen Gelehrtenvereins voll aus dem Leben gegriffener lustiger Motive. Zur zweihundertjährigen Jubiläumsfeier des Entsatzes von Wien und der Befreiung des bedrängten Christentums aus der drohenden Gefahr der Türkenmacht im Jahre 1683 schuf Matejko sein Kolossalgemälde „Johann Sobieski vor Wien“. Das allgemein bekannte Bild braucht hier nicht näher besprochen zu werden. Matejko widmete dasselbe zunächst der Nation, mit dem ausgesprochenen Wunsche, dieselbe möge es als Nationalgeschenk dem Papste Leo III. verehren. Das Werk hat neben den Stanzen Raffaels im Vatikan seinen Ehrenplatz gefunden. In einer Privataudienz händigte der Papst persönlich dem Meister dafür das Kommandeurkreuz des Piusordens mit dem Stern ein.

In demselben Jahre feierte Matejko das fünfundzwanzigjährige Jubiläum seiner künstlerischen Thätigkeit. Durch eine Ausstellung der Werke des Meisters in Krakau und durch die dargebrachten Ovationen wurde der denkwürdige Tag aufs würdigste begangen.

In der letzten Zeit (1883—1889) beschäftigten Matejko zwei seiner grössten Schöpfungen, die als Gegenstücke zu betrachten sind, „Die Jungfrau von Orleans“ und „Kosciuszko bei Raclawice“. Schiller und Matejko haben die Jungfrau von Orleans nicht der fremden, sondern der eigenen Nation wegen dargestellt, und beide Werke können infolge der Meisterschaft der Auffassung und Durchführung als Eigentum der ganzen Menschheit bezeichnet werden, weil sie die erhabensten Empfindungen wecken, dabei aber gleichwohl zum Ruhm und zur Ehre des engeren Vaterlandes die Gedenksteine liefern. Es wäre daher nicht gerecht, wenn man in Matejko's „Jungfrau von Orleans“ (1886) bloss eine Illustration der schönen französischen Geschichtserzählung sehen wollte, um sie willkürlich je nach nationaler Empfindsamkeit zu beurteilen, nein, es ist in derselben der Triumph der Unterdrückten überhaupt zu erblicken und zugleich die Hinweisung auf eine höhere Macht, in welcher die Geschicke der Welt ruhen. Die einfache Dorfmagd ergreift die Fackel des Nationalbewusstseins und entflammt die in jedem edleren Menschenherzen ruhende Vaterlands- und Freiheitsliebe. Gleich einer Lawine fängt die Bewegung zuerst klein und langsam an, wird dann immer allgemeiner, mächtiger und endlich zu einer Riesenkraft, die alles um sich her niederreisst, alle Hindernisse zerschmettert, wenn der Tag des Sieges und der Erlösung gekommen ist. Vom Himmel herab ertönen die Worte der Friedensengel:

„Heil! Heil der Jungfrau, der Erretterin!“

und

„Reims öffnet seine Thore, alles Volk
Strömt jauchzend seinem Könige entgegen.
— — — — — — —
Und einer Freude Hochgefühl entbrennt;
Und ein Gedanke schlägt in jeder Brust,
Was sich noch jüngst in blut'gem Hass getrennt,
Das teilt entzückt die allgemeine Lust.“

Das stellt das Bild dar. Bedeutsam ist die Wirkung, welche Matejko's geniales Werk im Lande hervorrief. Diejenigen, die es gesehen, kehrten immer wieder zurück; in dem überfüllten Saale herrschte eine weihevolle Stille, — da fiel vor das Gemälde eine Blume aus der Menge und an einem Tage, wie nach Verabredung, füllte sich der Boden mit einer Unzahl von Blumen und Kränzen. Der Meister war verstanden!

Im Mai 1888 ging aus dem Atelier Matejko's dann das kolossale Gemälde „Kosciuszko bei Raclawice“ hervor. Der Freiheitsheld zweier Weltteile belebte das Selbstbewusstsein des im Frondienste jahrhundertelang niedergehaltenen Volkes, jedoch nicht nach Art französischer Revolutionäre. Durchdrungen von den Grundsätzen seines edlen Freundes Washington, wandte er sich ab sowohl von den Jakobinern als auch von jenem Teile der altpolnischen Szlachta, die nichts von einer Gleichberechtigung der niederen Stände hören wollte; aber er fühlte sich als Anführer des Volkes, welches er allmählich in seine Rechte einsetzen wollte, jenes Volkes, das unter der Wirkung der Manifeste Kosciuszko's wie unter einem Zauber aus dem heimatlichen Boden emporwuchs. Sein Heldenruf begeisterte die schlecht bewaffnete Menge, die er in kürzester Zeit zu einer tüchtigen und schlagfertigen Armee heranbildete. Das Geklirr der Sensen, der Anblick der roten Krakuska erfüllte den Feind mit einem Schreckensfieber, und die Wut des Angriffs überwand die überlegene Anzahl des Feindes. Es siegte die Kraft der Begeisterung für das Vaterland, für Religion und Freiheit, die sich endlich in der enthusiastischen Begrüssung des Helden äusserte. Diese Szene schildert uns das Gemälde (s. S. 233).

Das Bild war für das Nationalmuseum in Krakau

gemalt, und richtig bezeichnete es Graf A. Potocki in seiner Ansprache an Matejko bei Empfangnahme des Meisterwerks, indem er sagte: „Es ist ein Strahl der Vaterlandsliebe, der das grosse Herz des Volkes erleuchtet.“ Der Gedanke des Werkes hat aber auch in den Stimmen der Presse weit über die Grenzen des Vaterlandes hinaus einen verständnisvollen Widerhall gefunden.

Im Jahre 1889 entstand „Die Aufnahme der Juden in Polen durch den König Ladislaus Herman“ (1096). Dasselbe befindet sich im Besitz des in Wien ansässigen Reichsratsabgeordneten Dr. A. Rapoport.

Am 14. Juni 1887 verlieh die Jagellonische Universität zu Krakau Matejko die Doktorwürde honoris causa. Am 28. Juni 1887 besuchten sein Atelier der Kronprinz von Österreich, Erzherzog Rudolf, mit seiner durchlauchtigsten Gemahlin. Auch wurde er um dieselbe Zeit mit dem neugeschaffenen goldenen Ehrenzeichen für Kunst und Wissenschaft dekorirt. Ausserdem erhielt der Meister im Laufe der Jahre die Ehrentitel von der Akademie der bildenden Künste in Wien, von derselben in Berlin, von der wissenschaftlichen Gesellschaft in Belgrad, dem wissenschaftlichen Vereine in Posen, das Ehrenbürgerrecht der Städte Krakau, Lemberg, Przemysl u. a. — Die letzte Anerkennung und Auszeichnung, die Matejko zu teil wurde, war die einstimmige Ernennung zum Ehrenmitgliede der Wiener Künstlergenossenschaft.

Wenn man sich alle die umfangreichen Werke des Meisters vor Augen hält, so muss man staunen über die Zahl und Gestaltenfülle dieser tiefdurchdachten Schöpfungen. Mit dem Blicke des scharfsinnigen Beobachters übersieht der Künstler alle Momente des politischen und sozialen Volkslebens, erwägt die Ursachen des politischen Verfalls, die schwachen und guten Seiten des Volks und seiner Führer, und so schildert er in seinen Werken die Geschichte der eigenen Nation; er schöpft aus der Quelle der ungeschminkten Wahrheit und bringt alle wichtigen Momente zur Anschauung, gleichviel ob sie Ruhm oder Verderben mit sich gebracht. Deshalb erscheinen uns Matejko's Schöpfungen wie ein wunderbares Buch der Weisheit, aus welchem alle Völker Beispiele und Erfahrungen schöpfen können. In der Darstellungsweise der Ereignisse, in der Kraft des Ausdrucks und dem tiefen Sinne seiner Werke ist Matejko mit Shakespeare zu vergleichen. Statistenfiguren leidet er nicht, alle seine Gestalten haben, trotz der häufigen Überladung seiner Bilder, immer einen historischen oder allegorischen Wert und alle kennzeichnen den Grundgedanken des Meisters oder die Epoche. Er wiederholt es oft seinen Schülern, dass der schöne Gedanke, die erhabene Idee immer den Vorrang vor den gefälligen Mitteln und der Form haben soll.

Die Behauptung mancher Kritiker, dass in Matejko's Bildern der Rachegeist zum Vorschein komme, ist nicht richtig. Nach Schiller hat die Rache, „wo sie sich auch äussern mag, etwas Gemeines, weil sie einen Mangel an Edelmut beweist.“ Wie ein goldener Faden zieht sich durch Matejko's Schöpfungen eine glühende, alles veredelnde Vaterlandsliebe. Er führt dem Zuschauer die Verirrungen seiner Nation vor Augen, weil er ihm die Folgen des Bösen zeigen will, stellt die Korruption und die Unthat mit Verachtung an den Pranger und geleitet uns zu grossen Thaten und zum Sieg, um zu zeigen, wie gross die innere Kraft des Volkes war und ist. Er ermuntert, erinnert an die eigene Kraft und beweist, dass diese sich oft bewährt hat, zeigt die frühere Macht des zerfallenen Staates, führt seine Geistesgrössen vor und prophezeit seine Zukunft. Matejko zeigt sich darin als ein grosser Patriot, er will den Geist seiner Nation gesund und kräftig sehen, will denselben durch die Anschauung seiner ruhmreichen Geschichte stärken und mit der Hoffnung auf eine bessere Zukunft erfüllen, daher kann er mit dem Dichter sagen:

„Nun leibt und lebt mein Geist in meinem Lande,
Mit meinem Leibe sog ich seine Seele ein,
Ich und mein Vaterland sind eins,
Ich heisse Million, denn für Millionen
Lieb' ich und leide!“

(*Mickiewicz*, Improvisation.)

Nur in knappen Worten wollen wir über Matejko's Person sprechen. Die Abbildung zeigt die ungewöhnlichen, stark markirten Gesichtszüge des Künstlers (nach einer Photographie von A. Szubert in Krakau). Er ist von kleiner Gestalt, wohlklingender Stimme, leicht, aber ernst in seiner Bewegung. Von zehn Uhr morgens bis zur späten Abendstunde arbeitet er in seinem Atelier. Diese Stunde abwartend, umgeben Scharen von Armen die Ausgänge der Kunstschule. Wohlthätigkeit zu üben, ist ein Bedürfnis seines edlen Herzens. Bis in die späte Nacht vertreibt er sich dann die Zeit im Kreise seiner Familie, setzt sich oft zum Klavier, um in der Welt der Töne die Inspirationen zu seinen malerischen Schöpfungen zu suchen. Zur Charakterisirung seiner Opferwilligkeit genügt es, daran zu erinnern, dass er die grössten Gemälde: „Joh. Sobieski bei Wien“, „Huldigung“ und „Johanna d'Arc“ der Nation zum

Geschenke gemacht hat. Auf wiederholten Reisen besuchte er Deutschland, Frankreich, Italien, Russland und die Türkei. Im öffentlichen Leben interessirt sich Matejko eifrig für alles, in Kunstsachen ergreift er immer das Wort und wirkt in dieser Richtung sehr erspriesslich. Bei der Frage der Errichtung eines Monumentes für den Dichter Mickiewicz lieferte Matejko einen trefflichen, höchst originellen Entwurf, der von dem Bildhauer *Gadomski* gut empfunden und verstanden in Gips verkörpert wurde, dessen Ausführung in Bronze aber der vorzeitige Tod des energischen Landesmarschalls Zyblikiewicz vereitelt hat. Der Nebenbeschäftigung in Mussestunden entstammen ungezählte Zeichnungen, Skizzen und Entwürfe, worin sich das Genie des Meisters oft in wunderbarer Weise kundgiebt. Wir nennen die prächtigen zwölf Ölskizzen zur Kulturgeschichte Polens, die geistreichen Bleistiftskizzen für das Lemberger Polytechnikum, für den Ikonostas der griechisch-katholischen Kirche in Krakau, für den Hochaltar auf dem Wawel mehrere Bilder religiösen Inhalts und endlich seine Porträts, die zu den vorzüglichsten unserer Zeit zu zählen sind. Auch in der kirchlichen Wandmalerei wird Matejko's Name noch in späteren Jahrhunderten rühmend genannt werden. Mit wahrer Aufopferung seiner gebrochenen Gesundheit leitete der Meister die künstlerischen Arbeiten für die polychrome Ausmalung der kürzlich prachtvoll restaurirten gotischen Marienkirche in Krakau. Alle Entwürfe und Kartons sind sein eigenstes Werk. Dabei erregt die wunderbare Auffassung der Gotik, bei einem Meister, dessen sonstiger Stil sich eher dem Barocco nähert, Erstaunen und Bewunderung. Trotz vielfacher Opposition drang er mit seinen Entwürfen durch. Er verstand es, viele seine Schüler anzueifern, an dem von ihm geschaffenen heiligen Werke uneigennützig mitzuwirken, dessen Zustandekommen er mit aller Mühe und noch überdies durch eine namhafte Geldspende unterstützte. Und so werden wir in nächster Zeit ein Denkmal des Genius und Fleisses Matejko's bewundern können, geschaffen an einer heiligen Stätte, an welcher er so oft seine stille Andacht zu verrichten pflegte. Indem wir den grossen Meister in seiner genialen Schaffenskraft auch auf dem Gebiete der Kirchenmalerei kennen gelernt haben, hegen wir den heissesten Wunsch, dass ihm der Himmel seine Gesundheit und seine Kräfte auch weiterhin erhalte, damit auch das herrlichste und schönste Denkmal der einstigen Grösse und Blüte Polens, die Schlosskirche in Krakau, von ihm nach seinen Angaben und in seiner Geistesgrösse wiederhergestellt werde.

Es war unsere Aufgabe, eine kurze Biographie des Künstlers zu geben und die geistigen Wurzeln aufzudecken, die den Meister zu seinen eigenartigen Schöpfungen getrieben haben. Die Frage, wie er die so grossartig angelegte Aufgabe gelöst hat, wieweit er in Komposition und Ausführung der Sache gewachsen war, die Frage nach seiner Bedeutung anderen Meistern und Schulen gegenüber, diese zu lösen, möge der Zukunft und einer anderen Feder vorbehalten bleiben.



Sterbender Krieger Bruchstück aus dem Kosciuszko, von JAN MATEJKO



Fig 1. Buddha-Kloster und Felsentempel von Ajunta.

INDISCHE MALEREI.

VON *L. H. FISCHER.*

MIT ABBILDUNGEN.



Fig. 2. Buddha.
Aus den Fresken von Ajunta

FÜR DAS geistige Leben eines Volkes sind seine Kunstleistungen ein sicherer Massstab. Der Schaffenstrieb, der einen Staat bildet, diesen befestigt und vergrössert, die Rivalität auf allen Gebieten des Geistes mit andern Völkern und Staaten treibt auch die Blüten der Kunst. Stehenbleiben ist Rückschritt, der sich am frühesten und auffallendsten in der Kunst bemerkbar macht. Die orientalischen Völker befinden sich zumeist in einem solchen konservativen Zustande. Die einzige Fähigkeit, welche sie noch bewahrt haben, ist die, zähe an ihren geistigen Errungenschaften zu halten, ohne sich selbst bewusst zu sein, wie die Erinnerung an die einstige geistige Grösse immer mehr verblasst.

Staaten und Religionen haben ihre Analogien, die sich auch in der Kunst ausdrücken. Betrachtet man heute jene byzantinischen Heiligen, welche nach alten Mustern für die orthodoxe russische Kirche gemalt werden, so wird man wohl die Empfindung haben, dass die Kunst auf diesem Gebiete wenig mehr zu erwarten hat. Die Geschichte dieses Kunstzweiges ist abgeschlossen und kann nur zurückgreifend auf Besseres stossen.

Die Kunst in Indien ist in demselben Stadium, und es würde sich kaum der Mühe lohnen, sich mit ihr zu befassen, wenn sie uns nicht zurückführen würde zu jenen Zeiten, in denen sie noch schaffend auftrat. Es hat offenbar in der Geschichte Indiens einen Zeitpunkt gegeben — und dieser scheint gar nicht so weit hinter uns zu liegen — in welchem in dem geistigen Leben ein absoluter Stillstand eintrat. Dieser äussert sich auch in allen Teilen der Kunst und des Kunsthandwerkes und hängt wahrscheinlich mit der gänzlichen Unterdrückung Indiens durch die Engländer zusammen, welche den ohnedies selten übersprudelnden Geist der Indier vollständig lahm legten, indem sie diesen alle geistigen Arbeiten abnahmen.

Die indische Malerei bietet heute thatsächlich ein klägliches Bild und ist, wie die indische Kunst überhaupt, nur insofern interessant, als sie noch ihre alte Technik bewahrt und an derselben strenge festhält. Sie ist mit einem Wort eine schlecht konservirte Kunst früherer Jahrhunderte.

Am meisten bekannt sind die modernen indischen Miniaturen auf Elfenbein, welche eine sehr ausgebildete Technik und minutiöse Ausführung bekunden. Die manuelle Fertigkeit der Indier ist oft geradezu bewundernswürdig, wird aber leider auch

zur Hauptsache. Der goldene Tempel von Amrizar auf einen Manschettenknopf gemalt, gilt als Gipfelpunkt der Kunstleistung.

Gemälde auf Papier zeichnen sich durch dieselben Eigenschaften aus; nach alten bewährten Mustern werden sie fort und fort kopirt, nur die Geldgier des Indiers veranlasst manchmal einen Maler, von den gewohnten Motiven abzuweichen und beispielsweise Volksscenen zu malen, weil diese von Reisenden gerne gekauft werden. Wie gedankenlos ein Indier arbeitet, sah ich in Agra. Der Taj gilt als das schönste Bauwerk Indiens und von jeher malten ihn indische Maler mit gutem Erfolge; das scheint auch vor hundert Jahren so gewesen zu sein, und fort und fort wird der Taj gemalt und verkauft, die Kunst des Tajmalens ging von Vater auf Kinder und Kindeskinder über. Daher kommt es, dass heute noch Bilder gemalt werden, auf welchen die Figuren Kostüme aus dem vorigen Jahrhundert tragen und junge Gartenanlagen gemalt sind, wo heute mächtige Cypressen stehen, die auch schon wieder die Kinder jener dort gemalten Bäumchen sind.

Auch auf dem Gebiete der Wandmalerei ist dieselbe Beobachtung zu machen. Sowohl der ornamentale Schmuck, aus stilisirten Blumen, der die mohammedanischen Bauten ziert, als auch die religiösen Darstellungen an den Tempelwänden machen zuweilen Anspruch auf Kunstwert. Einer alten Tradition folgend, sind sie mit vielem Geschmack und Geschick ausgeführt (Fig. 3). Wo die Maler aber die Tradition verlassen, tritt ihre Unfähigkeit sofort zu Tage; so in der Residenz von Tanjore, wo unter einem Thorbogen das lebensgrosse Reiterporträt eines Fürsten gar nicht schlecht gemalt erscheint. Daneben aber laufen an den Wänden die gleichfalls lebensgrossen Porträts des ganzen Hofstaates und des Militärs fort, welche letzteren eine auffallende Ähnlichkeit mit den Soldaten auf schlechten europäischen Kinderbilderbogen haben.

Die moderne indische Kunst ist nach dem Gesagten nicht anders aufzufassen, als eine schlecht konservirte Kunst früherer Jahrhunderte (Fig. 4 u. 5). Die Engländer sind bemüht, den Indiern occidentale Kunstanschauungen aufzupfropfen und haben zu diesem Zwecke in allen grössern Städten eine „School of Arts“ errichtet, in welcher die braunen Kunstjünglinge mit vielem Fleiss vor der Venus von Milo, dem Fechter und dem Diskuswerfer sitzen. Es mögen diese Schulen viel Erspriessliches leisten, der indischen Malerei wird dadurch aber jeder Rest von Eigentümlichkeit genommmen.



Fig. 3. Modernes Freskogemälde im Tempel von Tanjore. (Nach eigener photographischer Aufnahme.)

Einst waren die Kunstverhältnisse Indiens ganz andere; in ältester Zeit war ein frischer Zug und ein stetes Vorwärtsschreiten zu vermerken.

Im Nordwesten Indiens finden wir Anklänge an die griechische und römische Kultur (200 v. Chr. bis 100 n. Chr.), was die Skulpturen an den Buddhatempeln deutlich zeigen; ja die Weiterentwicklung dieser Kunst brachte sogar eine Kunsterscheinung hervor, in welcher wir eine Art Renaissance und Barockzeit zu erkennen glauben. Diese Kunstepoche gehört der Herrschaft der Dschainasekte, einer späteren Abzweigung vom Buddhismus an.

Der Kontakt der Mittelmeerstaaten mit Indien war in antiker Zeit ein viel regerer, als man schlechthin anzunehmen geneigt ist. Der Umstand allein, dass römische Goldmünzen in Indien gangbares Geld waren, ist erwiesen, und es haben auch die Indier vielfach diese Münzen für ihre eigenen Prägungen zum Muster genommen.

Über die Malerei, die vergänglichste der Künste, haben wir leider erst aus viel späterer Zeit sichere Daten.



Fig. 1. Modernes Miniaturgemälde. Siva und seine Frau. (Sammlung LANCKORONSKI.)

Es bleibt noch eine dankbare Aufgabe der Kunstforschung, in die Geschichte der indischen Malerei einzudringen; wir stossen auf sehr zerstreute Kunstwerke, welche eine hohe Stufe einnehmen, aber selten erhalten wir sicheren Aufschluss über den Ursprung derselben. Ich habe in Indien in den Museen sehr viele alte Bilder gesehen und stets mein Augenmerk darauf gerichtet; aber nicht einmal aus den dargestellten Personen lässt sich ein sicherer Anhaltspunkt für die Zeit, in welcher sie gemalt wurden, gewinnen. Solche Bezeichnungen der Bilder sind: Jehangis, um 1790 gemalt, Shah Zehan II. 1739, 1790 gemalt, Rajput, 1740 gemalt, Aladin Muhammed Shah 1290, 1740 gemalt. Noch seltener erfährt man den Namen des Künstlers. Nur in Bombay fand ich im Museum ein Bild, von welchem der Maler bekannt war; es war dies ein Porträt Schah Allums II. Der Name des Künstlers war Gulan Ali Khan. Im allgemeinen glaube ich nicht, dass es indische Bilder giebt, die viel älter als 200 Jahre sind; wenigstens sind mir keine solchen bekannt, von denen ein höheres Alter nachweisbar wäre.

Schon allein die Namen weisen nach dem Norden hin, und es lässt sich auch nicht verkennen, dass diese Malereien mit der persischen Kunst in Verbindung stehen, wenn sie sich auch auf den ersten Blick von dieser unterscheiden.

Die guten alten Malereien auf Papier, Miniaturgemälde auf Elfenbein, sowie miniaturartige Gemälde zu Buchillustrationen gehören fast ausschliesslich dem Nordwesten Indiens an, jenem Teile von Indien, der heute zumeist von Mohammedanern bewohnt ist.

Wer zum erstenmal eine solche Sammlung indischer Malereien sieht, ist nicht nur von dem Kunstwerte derselben überrascht, sondern muss auch unwillkürlich an die besten Miniaturen unseres Mittelalters denken. Besonders alle Arbeiten, welche aus Delhi stammen, zeichnen sich durch eine strenge, richtige Zeichnung aus, und bei aller Zartheit der Ausführung durch eine gewisse Grossartigkeit der Auffassung. Wohl ist bei scenischen Bildern Perspektive und Darstellung etwas unbeholfen, aber mit einer solch reizenden Naivetät verbunden, wie sie nur in unseren Gemälden des 14. Jahrhunderts zu finden ist, ja man verzeiht ihnen sogar manche obscöne Darstellung, weil sie — natürlich mit Ausnahmen — keinem unlauteren Motive entstammt.

Die Naivetät paart sich häufig mit sehr poetischen Gedanken; Landschaft und Figuren sind stets in Einklang; erstere erinnern wieder sehr häufig an alte italienische Meister, bei welchen die Landschaft und Architektur den Vorgang der Darstellung erläutert, oft in Verbindung mit kleinen Darstellungen

im Mittel- und Hintergrunde, welche Geschehenes oder Kommendes andeuten, um erzählend die Haupthandlung zu ergänzen. Von solchen Darstellungen finden sich sehr schöne Beispiele im Museum von Lahore, wie die Geschichte des Padischah Allaud Din in 15 Bildern. Die Vorwürfe zu den Bildern sind sehr häufig mythologischen Inhaltes oder Scenen des Krieges, der Jagd, häufig auch Scenen aus dem Leben berühmter Heiliger, poetische Darstellungen von Legenden (Fig. 6 u. 7).

Sehr gepflegt war die Porträtmalerei, fast durchwegs in kleinem Masstabe, wenn die Bildnisse nicht als Miniaturen auf Elfenbein in Medaillonform gemalt wurden. Ich brauche für die Qualität dieser Arbeiten nur anzuführen, dass in der Albertina in Wien ein solches Bild unter dem gewiss schmeichelhaften Namen Hans Holbein eingereiht erscheint.



Fig. 6. Alte Buchillustration Malerei aus Delhi. (Sammlung LANCKORONSKI.)

Die Feinheit der Ausführung, auf welche die indischen Maler stets ein Gewicht gelegt zu haben scheinen, geht stets gleichen Schritt mit strenger charakteristischer Zeichnung sowie mit der Zartheit des Kolorites, ohne in Süsslichkeit auszuarten, und das Kolorit bekundet stets einen feinen Farbensinn der Maler. Gold wird sehr häufig angewendet, besonders da, wo grelle Farben dadurch zu mildern sind. Selbst die Umrahmungen der Bilder, jene Kartons, auf welche das zu bemalende Papier aufgeklebt wurde, sind gemalt. Zumeist umgiebt das Bild unmittelbar ein ornamentirtes Band, der übrige Rand ist gewöhnlich mit Goldblumen gemustert.

Was die Technik dieser Bilder anbelangt, so sind sie fast durchwegs in Gouache ausgeführt, aber in einer Weise, welche der alten Temperamalerei ähnelt.

Eine Menge Zeichnungen finden sich vor (Fig. 8 u. 9.), welche entweder als unvollendete Bilder oder als Studien aufzufassen sind. Ich vermute letzteres, da auf diesen Blättern sehr häufig Randzeichnungen von Details, oft derselbe Kopf in verschiedenen Stellungen zu finden sind, sowie flüchtige, nur angedeutete Notizen in Farbe. Diese offenbar nach der Natur gezeichneten Studien scheinen dem Maler zur späteren Ausführung von Bildern gedient zu haben, da er wahrscheinlich nicht nur eines, sondern viele solcher Bilder zu machen hatte und die zumeist dargestellte hohe Persönlichkeit nicht oft zu einer Sitzung zu haben gewesen sein dürfte. Die ausgeführten Porträts sind stets mit allem Beiwerk bis aufs kleinste Detail ausgeführt und der Name des Dargestellten ist häufig in den reichen ornamentalen Rahmen in kalligraphischer Schrift eingefügt.

Ich besitze eine Anzahl von solchen Studien, sowie halbvollendete Bilder, aus welchen man deutlich die ganze Malweise ersieht. Eine strenge Konturzeichnung, bis in die kleinsten Details mit Feder und Tusche hergestellt, liegt dem Gemälde zu Grunde, worauf dann die Lokaltöne erst mit dünnen Farben aufgetragen wurden, so dass immer noch die Zeichnung durchzusehen war. Die Fleischtöne sowie die Lokalfarben der Gewänder und einzelner Gegenstände wurden sodann mit stärkeren deckenden Farben aufgetragen, um so einen festen entschiedenen Grund für die folgende Schattirung und Detailzeichnung zu gewinnen. Zuweilen sind einzelne Partien stückweise fertig gemacht, während andere bis auf die Zeichnung noch unvollendet stehen, so dass es fast den Eindruck macht, dass sich zwei Maler in die Arbeit geteilt hätten. Eigentümlich ist

den indischen Malereien, dass die Farben möglichst dick in einer Art Grundirung aufgetragen, dabei aber sehr glatt über die ganze Fläche verteilt sind. Die starke Versetzung der Farbe mit einem Bindemittel lässt dieselbe nicht kreidig erscheinen, wodurch besonders in Fleischtönen und dem Weiss von Marmor ein eigentümlicher, der Natur des Stoffes sehr entsprechender Effekt erzielt wird. Diese starke Grundirung hat aber zur Folge, dass solche Bilder leicht abspringen, wenn sie nicht auf sehr starkem Karton aufgezogen sind, man findet daher sehr eine ausserordentlich zarte Behandlung der Details, welche die indischen Gemälde stets auszeichnet. Man kann oft bemerken, dass das Papier durch die Einwirkung des feuchtwarmen Klimas Indiens sehr gelitten hat, so dass ein Aquarell im gewöhnlichen Sinne fast zerstört wäre, während diese Bilder noch in voller Farbenfrische prangen, was namentlich zu vermerken ist, da das angewendete Bleiweiss auch in unserem Klima stets Veränderungen unterworfen ist.

In dieser Beziehung sind diese Malereien als Temperamalereien aufzufassen; es kommt aber auch



Fig. 7. Altes Miniaturgemalde — Museum zu Lahore. (Nach eigener photographischer Aufnahme.)

häufig Bilder, aus welchen einzelne Stellen ausgesprungen sind.

Es scheint aber, dass das starke Versetzen der Farben mit Bindemittel, was besonders beim Weiss (Bleiweiss) auffällt, noch einen besonderen Grund hat, nämlich die Farben vor Oxydation zu schützen. Dieses Bindemittel ist, wie die chemische Analyse deutlich ergab, Dextringummi, mit welchem sowohl das Papier nach der aufgetragenen Zeichnung überstrichen, als er auch den Farben beigemischt wurde. Die Farben erhalten dadurch einen eigentümlichen Schmelz, der oft an Elfenbein erinnert und besonders in Fleischtönen sehr angenehm wirkt. Die Glätte des so hergestellten Untergrundes gestattet auch vor, dass Bilder auf Holz oder an die Wand gemalt noch überdies mit einem Firniss überzogen wurden, welche Malereien dann ganz an jene persischen Papiermachéarbeiten erinnern, welche allbekannt sind, und deren Industrie im nördlichen Indien (Kaschmir) besonders gepflegt wird.

Im Fort von Lahore sind die Pfeiler, welche die mit Glasspiegel eingelegten Decken tragen, mit den feinsten derartigen Malereien verziert. Zwischen Ornamenten und Blumen in persischem Stile sind einzelne Bilder eingefügt und das Ganze mit Firniss überzogen. Ähnliche Malereien finden sich auch im goldenen Tempel von Amrizar, der ein Hindutempel ist.

Wandmalereien kommen verhältnismässig selten vor; der farbige Schmuck der mohammedanischen Bauten wird zumeist durch verschiedene Arten Mosaik erzielt, so jene an Florentiner Mosaik erinnernden im Taj Mahal oder die aus kostbaren Steinen in weissen Marmor eingelegten Ornamente im Fort von Agra. Am häufigsten kommt Mosaik aus glasirten farbigen Thonplatten vor, wie sie so reich an der Moschee Vezier Khan oder den zahlreichen Grabdenkmälern in der Umgebung von Lahore vorkommen. Oft hat die Malerei das zu kostbare Material zu ersetzen. Ein ganz einziges Beispiel mohammedanischer dekorativer Malerei findet sich aber in der Haupthalle von Sikandarah bei Agra.

Diese Malereien sind stark beschädigt, stellenweise aber restaurirt; so viel man aber an den alten Malereien noch sieht, sind dieselben ganz eigenartig. Ziemlich realistisch gemalte und ganz in modernem Sinn zu Ornamenten verarbeitete Pflanzenformen bilden die Motive. Mir ist speziell ein schöner Fries in Erinnerung, der aus Lotosblättern und Blüten besteht, welche ornamental den Raum erfüllen. Im ganzen ist der genannte Raum mit dem den Arabern eigenen dekorativen Geschmack ausgemalt, die Thornische ist modern, wahrscheinlich nach altem Muster, hingegen die Flächen an der Aussenseite mit übertrieben vergrösserten Kornblumenornamenten bemalt.

Die dekorative Malerei im grösseren Stile schien in der Zeit, als die buddhistische Religion die herrschende in Indien war, einen schönen Anfang genommen zu haben und war auf dem besten Wege, sich zu hoher Kunst zu entwickeln. Die buddhistische Religion ist gegenwärtig aber bis auf kleine Reste in Ceylon und in den Thälern des Himalaja gänzlich aus Indien verdrängt, weshalb nur Schutthaufen und Ruinen, grossartige Felsentempel von ihrer früheren Ausbreitung und Macht dieser Religion zeugen. Die Skulpturen, welche sich unter den Ruinen der Buddhatempel im Nordwesten von Indien und in Afghanistan finden, zeugen von einer hohen Entwicklung der Kunst und zugleich von ausgesprochen griechischem Einfluss. Die Kunstwissenschaft beschäftigt sich gegenwärtig eingehend mit diesen höchst interessanten Kunstwerken, von welchen man in allen Museen Indiens schöne Beispiele findet. Die schönste Statue befindet sich im Museum in Delhi, ein weibliches lebensgrosses Standbild. Es ist daher ganz begreiflich, dass wir von der Malerei, welche in dieser Epoche blühte, kaum Beispiele vorfinden, ja wir würden keine Ahnung davon haben, hätte sich nicht die grossartige Tempel- und Klosteranlage von Ajunta erhalten.



Fig. 8. Alte Portratstudie. Zeichnung aus Delhi. Im Besitze des Autors.

Die Felsentempel datiren aus der Zeit vom 2. Jahrhundert v. Chr. bis zum 7. n. Chr. Säulen und Plafonds sind mit Skulpturen und Malereien, die Mauern mit Fresken aus dem Leben Buddha's (5. Jahrhundert n. Chr.) geschmückt. Leider sind dieselben sehr ruinirt, aber dennoch sieht man noch genug, um über diese Arbeiten zu staunen. Die Ornamente, welche in kühnen Verschlingungen von Tier- und Pflanzenformen die acht Seiten der Säulen zieren, sind nicht nur von einer staunenswerten Fülle von Formen, sondern auch von einer Feinheit der Farbe und bekunden einen Farbensinn, der eben so staunenerregend ist wie grossartige Konzeption der grossen Wandgemälde. An diesen Gemälden, welche oft Hunderte von Figuren darstellen, bemerkt man ohne Mühe verschiedene Zeiten und verschiedene Künstler. Wir begegnen aber nicht nur ausgesprochen indischen Formen, sondern finden sehr häufig Ornamente oder Friese, welche ebenso gut aus einem Zimmer in Pompeji stammen könnten. Besonders häufig kommt der Mäander in verschiedenen Verschlingungen vor, wie er sehr häufig, plastisch und perspektivisch gemalt, in Pompeji als Randleiste oder selbst in Mosaik vorkommt. Mag diese Ähnlichkeit auch eine zufällige sein, so verdient sie doch gewiss erwähnt zu werden, namentlich weil ja Pompeji und Ajunta ziemlich zu derselben Zeit blühten, wenn es mir auch sehr gewagt erschiene, eine Beziehung zwischen beiden nur zu vermuten.

Die schon erwähnten Fresken aus dem Leben Buddha's sind leider so ruinirt, dass die Gesamtwirkung der Bilder schwer zu beurteilen ist. Die einzelnen Figuren sind sehr charakteristisch und bewegt, nur Buddha zeichnet sich stets durch vornehme Ruhe aus und erinnert fast an einen Christus von Cimabue.

Der Charakter der Gesichter, Kostüme und Frisuren an den dargestellten Figuren zeugt von einer Rasse, welche ganz verschieden ist von jenen ältern Monumenten in Bhaja, Karli, Bhauhut und Sanchi. Man vermutet, dass die Entstehung dieser Bilder ins 5. Jahrhundert n. Chr. fällt, und es sind dies die einzigen Malweisen aus dieser Zeit.

Mr. Griffits, der Direktor der Kunstschule in Bombay, hat sich der schwierigen Aufgabe unterzogen, alle Malereien, welche in Ajunta noch vorhanden sind, dadurch vor dem Untergange zu retten, dass er genaue Kopien davon machte, welche er seinerzeit zu publiziren gedenkt. Ich war so glücklich diese Sammlung zu sehen, durch welche man erst zum Vollgenuss dieses wahren Kunstschatzes kommt. Leider war es mir nicht vergönnt, einzelne Beispiele aus dieser Sammlung für den vorliegenden Aufsatz zu verwerten.



Fig. 5. Moderne Buchvignette.

Die heutigen Buddhatempel in Ceylon, zumeist Felsentempel (Vihara), sind zwar neben rohen plastischen Buddhafiguren, reich mit Fresken bemalt, diese aber sind von eben so geringem Kunstwert wie die Skulpturen. Nicht ohne Interesse sind hingegen die Bemalungen der Säulen und Thürfüllungen im grossen Tempel von Kandy.

In Hindutempeln kommt überhaupt selten dekorative Malerei vor, die Malerei dient in der Regel nur zur Polychromirung der Plastik, welche in ziemlich roher Weise nahezu Regel ist. Nennenswerte Wandgemälde habe ich nur in Tanjore in Südindien gesehen. Dieselben schmücken die Rückwände offener Nischen, in welchen steinerne Lingams aufgestellt sind (Fig. 3).

Ich kann nicht unerwähnt lassen, dass sich in Wien eine grosse Anzahl guter alter indischer Gemälde in verschiedenen öffentlichen und Privatsammlungen finden; vor allem sei hier auf eine ganze Reihe von Bildern der besten Qualität aufmerksam gemacht, welche das kaiserliche Lustschloss Schönbrunn birgt. In dem linksseitigen Trakte unter den Fremdenzimmern befindet sich das sog. Feketinzimmer, nach dem so benannten kostbaren chinesischen

Holze, mit welchem es getäfelt ist, benannt. In diese Holztäfelung sind in barocken Rahmen bis zur Decke hinauf eine grosse Anzahl dieser Bilder eingelassen, welche zu den besten indischen Malereien gehören. Sie sind miniaturartig gemalt, und es scheint, dass sie mehreren Cyklen angehören. Die Bilder sollen angeblich in Maria Theresia's Zeit aus Konstantinopel nach Wien gelangt sein; wahrscheinlich aber ist es, dass dieselben seinerzeit von einem indischen Fürsten als Geschenk hieher kamen und zu diesem Zwecke eigens bestellt worden sind. Letzteres beweisen die unregelmässigen Formen der Bilder, welche speciell für die barocken Rahmen, welche sie umgeben, komponirt erscheinen. Ein Cyklus der Bilder scheint mir aus dem Leben Schah Jehans entnommen zu sein, da das Porträt dieses Fürsten, welches ich zufälligerweise als Studie besitze (Fig. 9) darunter auffallend häufig vorkommt.



Fig. 9. Porträtstudie (Schah Jehan II.).
Im Besitze des Autors.

LIONARDO DA VINCI'S UND HANS HOLBEINS D. J. HANDZEICHNUNGEN IN WINDSOR.

VON *GUSTAV FRIZZONI.*

MIT ABBILDUNGEN.



DEM wahren Kunstfreunde kann kaum ein höherer Genuss zu teil werden, als der, welcher aus der Betrachtung und dem Studium der Handzeichnungen der grossen Meister sich ergiebt. Entsteigt ja bei der Ausführung dieser Blätter der erste, frische Gedanke ihrer Seele und spricht uns auf die klarste und harmloseste Weise ihr Gemüt und ihre Auffassungsweise daraus an!

Unter den Sammlungen solcher Art nimmt bekanntlich diejenige der Königin von England in der Bibliothek des Schlosses zu Windsor eine der hervorragendsten Stellen ein. Diese Schätze, welche bis vor kurzem aus verschiedenartigen Gründen schwer zugänglich waren, sind nunmehr in ihrer Mehrzahl dem grossen kunstliebenden Publikum erschlossen worden durch die von der berühmten Firma Braun in Dornach angefertigten photographischen Aufnahmen, welche uns die kostbarsten Originale der Sammlung durch treue Faksimiles vor Augen führen.

Die Sammlung von Windsor hat bekanntlich Arbeiten der grössten Meister der Renaissance sowohl aus Italien als aus Deutschland aufzuweisen, ja von zweien derselben, nämlich von Lionardo da Vinci und von Hans Holbein d. j., kann man geradezu behaupten, dass sie in keiner anderen Sammlung so reichlich vertreten sind, wie hier. Den Braunschen Aufnahmen gebührt somit das Verdienst, das eingehende Studium dieser Künstler um vieles erleichtert zu haben, indem man sich mit der Betrachtung der von ihnen herstammenden Blätter dem Ursprunge ihres geistigen Schöpfungsprozesses nähern kann und sie auf die anschaulichste Weise würdigen lernt.

Was kommt da nicht alles vor unter den Studien eines so reichen Genius wie Lionardo! Pferdestudien, Skizzen zu der Reiterstatue des Franc. Sforza, sowohl in der bewegten Stellung als in ruhiger Haltung, Allegorisches, Mythologisches, Mechanik, Bäume und Gräser, aber vor allem Darstellungen des menschlichen Körpers und Kopfes, die er nach allen Seiten hin zum Hauptgegenstande seiner Forschung gewählt hatte.

Zieht man überhaupt die grosse Zahl der von

Lionardo noch vorhandenen Blätter in Betracht, wobei man erkennt, dass er nichts zu gering schätzte, um es gelegentlich zeichnend aufzunehmen, so möchte man zu dem Schlusse kommen, dass das Zeichnen für ihn ein wahres Bedürfnis, gleichsam seine zweite Natur gewesen sei, dass er somit seiner Neigung gemäss die Kunst vielmehr aus innerem Triebe ge-



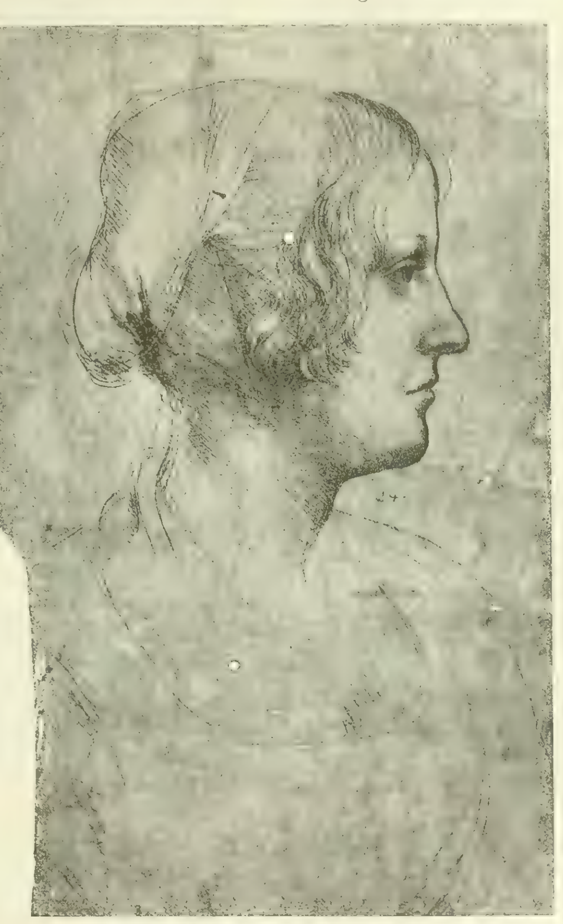
Bildniszeichnung des Thomas Lord Vaux von HANS HOLBEIN D. J. — Windsor-Castle.
(Photographie von BRAUN.)

pflegt, als dass er damit getrachtet hätte, der Welt durch vollendete Werke imponiren zu wollen, da er ja von solchen, wie man weiss, nur eine geringe Zahl zu stande gebracht. — Lionardo's Thätigkeit unterscheidet sich also von der der andern Künstler dadurch, dass das Zeichnen für ihn an und für sich den Wert einer bildlichen Sprache hatte und zwar nicht nur für künstlerische, sondern auch für wissenschaftliche Zwecke, während es sonst mehr oder weniger mit Rücksicht auf andere, z. B. in der Malerei oder in einer anderen künstlerischen Technik auszuführende Werke betrieben wurde.

Selbst Holbein, der, wie gesagt, mit Lionardo in Windsor am reichsten vertreten ist, bildet darin keine Ausnahme, da ja der grösste Teil seiner Zeichnungen für die Ausführung, sei es in der Malerei, sei es im Holzschnitt oder in der Goldschmiedekunst bestimmt gewesen. Was seine in Windsor aufbewahrten Blätter anbelangt, so sind es sämtlich, eines ausgenommen, Porträtstudien. — „Nur wer mit diesen Zeichnungen vertraut ist", sagt Woltmann, „kann zu einem Urteil über Holbein als Bildnismaler in seiner englischen Zeit gelangen, ebenso wie nur derjenige von seinem Schaffen in der Baseler Epoche sich ein Bild machen kann, der die Handzeichnungen der Baseler Sammlung genau kennt."

Die Art der Ausführung mit verschiedenfarbiger

Kreide, und bisweilen mit schriftlichen Andeutungen der zu gebrauchenden Farben, lässt darauf schliessen, dass wenigstens der grösste Teil dieser Bildnisse zur Übertragung in Gemälde bestimmt war. Die Dargestellten sind lauter Personen aus den höheren Ständen, welche der Umgebung des Königs Heinrich VIII. angehört haben müssen, meist charakteristische, wenn auch nicht immer schöne Köpfe. — Eines der anziehendsten und besser erhaltenen ist wohl das Bildnis des Thomas Lord Vaux, dem Beschauer nach rechts zugewandt, welches beiliegend unsern Lesern vorgeführt wird. Holbeins Anlagen als Porträtmaler könnten sich kaum in einem andern Werke auf prägnantere Weise kund geben: so rein, so naturtreu und zugleich mit so feinem Kunstsinn ist das Ganze behandelt! In den Gesichtszügen und in dem Ausdrucke der Augen lässt sich der sichere und gewissenhafte Einblick des Meisters in sein Modell erkennen; Bart und Haare in ihrer weichen Manier mit dem trefflichen Schimmer des Helldunkels, ja der Sammeteffekt des schief stehenden Baretts verleihen dem Antlitze einen Reiz, welcher durch das Unvollendete der Kleidungsstücke nur erhöht wird, indem es die Betrachtung des Beschauers um so mehr auf den Kopf hinleitet. Man merkt überhaupt sowohl in diesem Porträt als in den andern, wie ernst der Künstler es gemeint mit der Lösung der ihm jedesmal gegebenen Aufgabe, wie gleichmässig er danach gestrebt hat, die Modelle, welche vor ihm standen, nicht anders aufzufassen und wiederzugeben, als sie sich in ihrer Erscheinung ihm darstellten.



Porträtstudie von LIONARDO DA VINCI — Windsor-Castle
Photographie von BRAUN.

Anders verhält es sich mit Lionardo. Er lässt sich nicht leicht von bestimmten Aufträgen in Anspruch nehmen; sein lebhafter Drang, jede natürliche Erscheinung zu ergründen, lässt ihn zum Stift und zur Feder greifen, um sie direkt für den Ausdruck der seinem Geiste vorliegenden Objekte zu verwerten.

Den Menschen aber gefällt er sich als solchen im allgemeinen Begriff, sowohl nach seiner inneren als nach der äusseren Gestaltung und Bewegung zu behandeln. Er ist insofern als der Humanist par excellence unter den Künstlern zu bezeichnen. Man sehe sich in der Windsorsammlung seine erstaunlichen anatomischen Studien, seine Akte, Händemodelle, Karikaturen u. s. w. an und ganz besonders seine physiognomischen Aufnahmen. Er übertrifft alle Meister an Lebendigkeit, an Grazie, an Gewandtheit der Hand.

Lernt man in der That in dem ihm zugedachten Material das Echte von dem Unechten unterscheiden, so muss man schliesslich anerkennen, dass er mit der Linken freier und leichter gearbeitet hat, als es sonst jemand mit der Rechten zu thun vermag. —

In seinen Studien nach menschlichen Köpfen kommen lauter ausgeprägte Typen zum Vorschein; derjenige, den wir für die Abbildung erwählt haben, das bezaubernde Mädchenprofil, stammt wohl aus seiner früheren florentinischen Zeit: so jugendlich frisch und zart stellt er sich dar. Nichts lässt uns darin ahnen, dass der Künstler ein vollendetes Porträt daraus machen wollte, sondern es war ihm augenscheinlich darum zu thun, für sich selbst ein gefälliges weibliches Ideal festzustellen, gerade so wie er in andern Fällen Ähnliches bezweckte, wenn er verschiedenartige Gesichter seinem Gedächtnisse einprägte, um sich sodann mit den entsprechenden Abbildungen einen Schatz von denkwürdigen Erscheinungen zu sammeln.

Freilich bleibt dabei nicht ausgeschlossen, dass er sich aus Anlass der von ihm auszuführenden grösseren Werke die Vorbereitung mannigfacher Studien angelegen sein liess. Seine bekannte lange Überlegung, bevor er sich an das grossartige Werk des Abendmals machte, wird durch die Erhaltung gar mancher Skizzen bezeugt. Das Gleiche gilt für das Reiterstandbild, für das unvollendet gebliebene Gemälde von der Anbetung der heil. drei Könige u. s. w.

Wollte man endlich einen Vergleich anstellen zwischen Holbein und Lionardo, in ihrer Eigenschaft als Bildnismaler, so könnte man sie in kurzen Worten wechselseitig auf folgende Weise charakterisiren: Holbein ist der echte und schlichte Porträtist, welcher in seiner zeitgemässen Entwickelung den Höhepunkt der deutschen Renaissance erreicht, Lionardo dagegen ein tiefer Physiolog, zugleich aber von dem feinsten und edelsten Kunstsinne beseelt.

DAS SNEWELINSCHE ALTARWERK DES HANS BALDUNG GRIEN.

MIT ABBILDUNGEN.

VON *GABRIEL VON TEREY.*



IM Münster von Freiburg im Breisgau, wo der Hauptaltar durch die Meisterwerke unseres Künstlers geschmückt ist und eins der grössten Monumente auf dem Gebiete der deutschen Malerei des 16. Jahrhunderts aufweist, befindet sich hinter demselben in einer der Kaiserkapellen des Chorumganges ein zweites Werk von Hans Baldung.

Woltmann und Woermann[1]) schreiben: „Im Freiburger Münster eine Verkündigung nebst den beiden schönen Flügeln, welche die Taufe Christi und den Johannes auf Pathmos zeigen.“ In einem schlichten Altarschrein sind nun die beiden noch vorhandenen Bilder vereint; bis zu welchem Grade die Verkündigung hier erwähnt zu werden eine Berechtigung findet, werden wir später sehen. Herr Bauinspektor Baer[2]) widmete einige Worte diesen Bildern; durch seine gefällige Mitteilung habe ich Näheres über die ursprüngliche Form des Altarwerkes erfahren. Dasselbe war eine Stiftung Snewelins und befand sich seit der Zeit in der Snewelinskapelle, muss ein ganz hervorragendes Kunstwerk gewesen sein, auch dem Reichtum und der Bedeutung des Ritters von Snewelin entsprochen haben. In den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts soll der Altar bereits in der Kaiserkapelle gestanden haben, und zwar vollständig erhalten. Das Altarwerk bestand aus einem oberwärts in einem Dreieck auslaufenden Mittelstücke, zwei Thüren und zwei hinter demselben angebrachten kleineren unbeweglichen Flügeln. Das Mittelstück, eine Holzschnitzarbeit, enthielt Maria mit dem Kinde auf geflochtenem Reisig sitzend, ihr zur Seite Joseph schlafend. Die Bildwerke waren gefasst und bemalt, hatten aber, als Schreiber[1]) dies schrieb, bereits bedeutend gelitten; er fügt ferner hinzu: „Der Hintergrund, gleichfalls bemalt, stellt auf der einen Seite die Stadt mit der Aussicht auf einen See dar, auf der anderen aber Rosengebüsch, auf dem buntfarbige Vögel sich wiegen. Die Thüren enthalten von innen auf der einen Seite die Taufe Christi im

1) Geschichte der Malerei von H. Woltmann und K. Woermann. Leipzig 1882. Bd. II, S. 443.

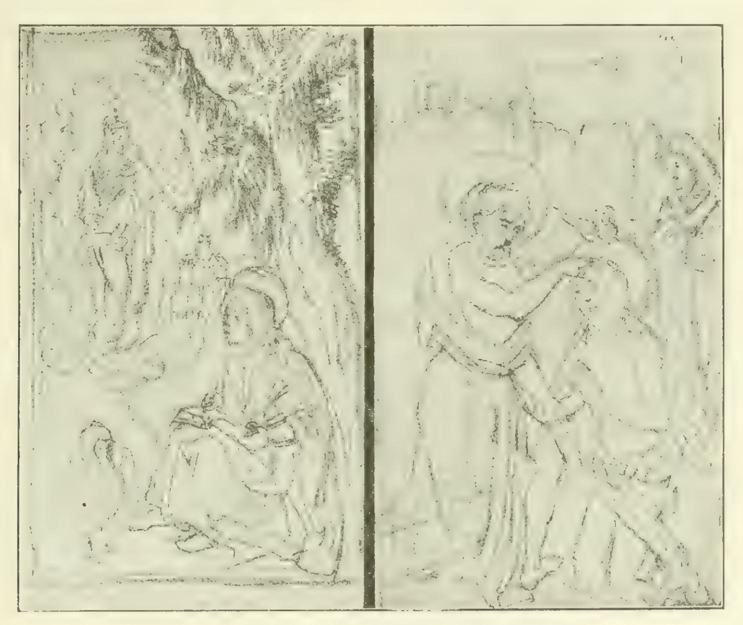
2) Baugeschichtliche Betrachtungen über Unserer lieben Frauen Münster von Franz Baer. Freiburg 1889. S. 53.

1) Geschichte und Beschreibung des Münsters zu Freiburg im Breisgau von Prof. H. Schreiber. Freiburg 1825. S. 264 ff.

Jordan, auf der andern den Evangelisten Johannes in der Begeisterung, von aussen aber die Verkündigung Mariä. Auf den mehr zurücktretenden kleinern Flügeln sind die Bilder Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten dargestellt. An dem Untersatze findet sich rechts das Wappen der Familie Snewelin, links der knieende Stifter."

Ferner erfahren wir, dass ein gewisser Glänz um 1840 das Altarwerk „restaurirte", d. h. es wurde auseinandergerissen, und die beiden Flügelbilder befinden sich zur Zeit in der obenerwähnten Kaiser-in der Breite. Diese zwei noch erhaltenen Bilder sind, wie oben erwähnt, in einem schlichten Altarschrein vereinigt.

Das erste Bild stellt die Taufe Christi im Jordan dar. Johannes ist bärtig, mit brauner Hautfarbe und olivenfarbigem Kleide, die Brust ziemlich weit entblösst, die Gewandung vom Rücken herabfallend. Wir sind in einer prächtigen, für Baldung charakteristischen Landschaft mit hohen Bergen, der als lebendiges Element der Fluss beigegeben ist, in welchem Christus steht und von Johannes die Taufe



Johannes auf Pathmos und Taufe Christi, von HANS BALDUNG.

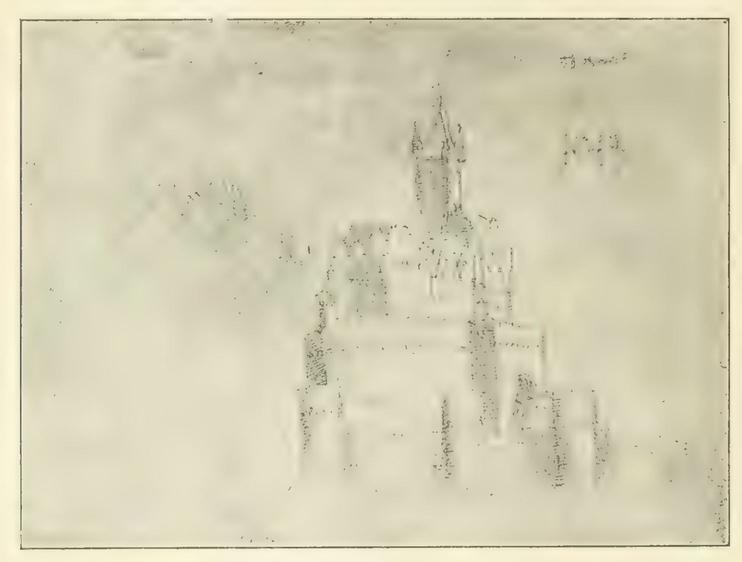
kapelle; was mit dem Rest des Altars geschehen, habe ich bis jetzt noch nicht ermitteln können. Von der Verkündigung Mariä, welche Woltmann und Woermann erwähnen, scheint heute auch nichts mehr vorhanden zu sein; möglich wäre es, dass sie jetzt gegen die Wand gewendet ist und wir sie somit nicht sehen können; doch wohl eher dürfen wir annehmen, dass sie auseinander gesägt wurde. Es ist mir nicht möglich gewesen, die gegen die Wand gestellte Seite des Altarschreines zu besichtigen, und somit haben wir von dem ganzen prächtigen Altarwerke nur noch die Darstellungen der Taufe Christi im Jordan und die des Johannes auf Pathmos. Ein jedes Bild misst ca. 125 cm in der Höhe und 75 cm

erhält. Im Kontrast zu der braunen Hautfarbe finden wir beim Christus die Karnation von grünlich blauem Schimmer, wir werden unwillkürlich an Lionardo's Karnationen erinnert. Hinter dem Christus ein in ein weisses Gewand gekleideter Engel mit goldenen Haaren und mächtigen Flügeln, die Hände durch ein mausfarbiges, ins Violette überspielendes Tuch verdeckt, ein in Italien sehr früh vorkommendes Motiv, welches wir unter anderem bei Hans Burgkmair [1]) wiederfinden. Christus und Johannes, beide mit goldenem Nimbus, die über dem Haupte

1) Leben und Leiden Christi des Hans Burgkmair. S. Hirths Liebhaberbibliothek. (Blatt mit der Darstellung der Taufe Christi.)

des Christus schwebende Taube ist ebenfalls mit goldenem Nimbus umgeben. Am Ufer und auf Bergesrücken Schlösser. In den blauen Wolken thront Gottvater; von seinem Körper ist nur der obere Teil sichtbar. Was uns aber bei diesem Bilde am meisten auffällt und Grien, wenn auch alles gegen ihn sprechen würde, auf den ersten Augenblick verrät, ist die sehr stark outrirte Stellung des etwas gebeugten linken Fusses des taufenden Johannes. Sie erscheint uns dermassen verdreht, dass wir gerne an jene Studie von 1511 [1]) denken; mag sie auch nur als eine Aktstudie aufgefasst werden, immerhin giebt sie uns den Beweis, wie gerne Baldung sich so schwierige Motive wählte, die aber in praktischer Verwendung eine noch viel unnatürlichere Form, wie dies der Fall auf unserem Bilde ist, erhalten haben.

Das zweite Bild stellt den heil. Johannes auf Pathmos dar. In einem dunkel rosafarbigen Gewande mit goldenen Locken, in der Linken das Tintenfass, mit der Rechten in das auf seine Knie gestützte Buch schreibend, sitzt er vor einem dürren, mit Moos bewachsenen Baume. Es ist dies eine in der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts so charakteristische Darstellung des Baumes, eine urwüchsige, echt deutsche Erfindung, wie ich sagen möchte, wie die Fruchtkränze der della Robbia, die obwohl sie einem alten Motiv angehören, eine Revolution in der Kunst des Quatrocento in Italien hervorriefen. Vor Johannes liegt auf dem Boden ein geschlossenes Buch in dunkelgrünem Einbande mit goldenen Spangen und Beschlägen. Ein mit goldenem Nimbus umgebener Adler steht auf dem Buche und verhüllt den mittleren Beschlag. In grauen Wolken, umgrenzt von einer goldenen Einsäumung, steht auf einem Halbmonde die bekrönte Madonna mit ihrem Kinde, das, die Mutter liebkosend, an ihre Brust die Hand legt. Ein grüner Mantel bedeckt sie fast, das goldene Haar fällt von ihren Haupte herab. Rechts von der Wolke im Hintergrunde ein Schloss, hinter welchem der Bergrücken emporsteigt; graziös und zart, ich möchte sagen, wie eine gotische Monstranz erscheint es uns. Die Bastionen sind blau, das Schloss in hellrosa Farbe, die Dächer braun; die Zugbrücke fehlt auch nicht. Und fragen wir nach dem Namen des Schlosses: es ist kein Luftschloss. Die mit dem Monogramm des Künstlers bezeichnete 37. Tafel des oben erwähnten Skizzenbuches giebt uns den Aufschluss. Es ist kein anderes, als das Schloss Horneck, in getreuer Wiedergabe, nach der feinausgeführten Skizze Baldungs, und somit fand dieselbe ihr Verwendung auf unserem Bilde. Trotzdem unser Künstler das Schloss in zwei Skizzen von verschie-



Schloss Horneck. Skizze von Hans Baldung.

[1]) Hans Baldung Griens Skizzenbuch, herausgegeben von Prof. Dr. M. Rosenberg. Frankfurt 1889.

denem Standpunkte entworfen hat, brachte er auf unserem Gemälde jene an, welche für seinen ästhetischen Feinsinn ein neues Beispiel uns vor Augen führt.

Fragen wir endlich nach der Datirung dieser zwei Bilder, so können wir mit Sicherheit annehmen, dass sie vor 1525 entstanden sind. Denn in diesem Jahre wurde das bereits im Jahre 1515 verlassene Schloss Horneck im Bauernkriege zerstört, ferner lautet die Inschrift zu dem Fensterschmuck der Snewelinkapelle: „Illustris eques Joannes Schnewlin Cogn. Gresser, Proconsul, hoc opus pietatis ergo fieri curavit. Quod tandem post ultima ejus fata, quibus demandatum est, legitime posuerunt 1525“; ferner trug das Baldungsche Bild am Untersatze das Wappen der Familie Snewelin, und was von grösserer Wichtigkeit für uns ist: der Donator, welcher entweder 1525 oder bereits vorher starb, kam ebenfalls auf demselben vor. Aus diesen Thatsachen muss geschlossen werden, dass das Altarwerk jedenfalls vor 1525 entstanden ist; wenn wir aber die stilistischen Gründe und die ganze Art und Weise der Komposition, besonders die gewisse Befangenheit in der Darstellung des Johannes auf Pathmos, ins Auge fassen, so möchte ich, bis archivalische Forschungen über die Reise Baldungs in diese Gegend (wobei anzunehmen ist, dass auch das Schloss Weinsberg in seinem Skizzenbuch verewigt wurde), ferner genauere Angaben über die Bestellung oder Entstehung des Altarwerkes uns nähere Aufschlüsse geben werden, die Bilder um 1510 ansetzen.

Das Licht in der Kapelle, wo die Bilder jetzt ihren Platz gefunden haben, ist leider dermassen schlecht, dass mir eine photographische Aufnahme unmöglich war; eine kleine flüchtige Skizze füge ich hier bei, sowie die Skizze Nr. 37 aus Baldungs Skizzenbuch.

KLEINE MITTEILUNGEN.

⁂ *Der Geschichtsmaler Otto Mengelberg*, ein Schüler von Sohn und Schadow, der fast ausschliesslich religiöse Bilder gemalt hat, ist am 28. Mai in seiner Vaterstadt Düsseldorf im 73. Lebensjahre gestorben.

⁂ *In Bezug auf die beiden wetteifernden Kunstausstellungen in Paris* hat der Minister dahin entschieden, dass die im Budget für Ankäufe von Kunstwerken angesetzte Summe von 225000 Frs. dem alten „Salon“ in dem Industriepalaste verbleibt, ebenso wie der Preis des „Salons“ und die Reiseunterstützungen. Daneben hat der Minister aber auch 75000 Frs. für Ankäufe in der Kunstausstellung des Marsfeldes bewilligt.

⁂ *Zum Neubau eines Kunstausstellungsgebäudes in Berlin.* Die Berliner Kunstgenossenschaft ist durch die Erklärung des preussischen Kultusministers vom 19. April (vgl. Nr. 23 der Kunstchronik, S. 372), nach welcher bei einem Neubau der Kunstakademie auch für ein Lokal für permanente Kunstausstellungen gesorgt werden soll, nicht befriedigt worden. Sie hat deshalb eine Denkschrift herausgegeben, in der nach einem Rückblick über die bisherigen Schritte zur Erlangung eines Kunstausstellungsgebäudes die an ein solches zu erhebenden Anforderungen hinsichtlich des Raumes und der Einrichtung ausführlich begründet werden. Zum Schluss der Denkschrift werden die Wünsche der Berliner Kunstgenossenschaft dahin zusammengefasst, dass sie erklärt, „1. dass mit dem vom Herrn Minister in Aussicht gestellten wiederholten Provisorium eines kleineren Ausstellungsgebäudes für permanente Kunstausstellungen dem dringenden Bedürfnis in keiner Weise Rechnung getragen wird; 2. da die Berliner Künstlerschaft nicht nur den Wunsch hat, ihre eigenen Erzeugnisse hier permanent ausstellen zu können, sondern das lebhafteste Interesse daran hat, auch die Kunstthätigkeit anderer Nationen und Kunststädte in umfassendster Weise hier zur Anschauung des Publikums zu bringen, und nachdem durch allerhöchste Initiative die denkbar günstigste Stelle, die historische Stätte Unter den Linden in hochherzigster Weise zur Verfügung gestellt wird, so kann sie nur den dringlichen Wunsch aussprechen, dass als Definitivum auf dieser Stelle das Kunstausstellungsgebäude in einer den weitest gehenden Bedürfnissen voll entsprechenden Grösse und Anlage errichtet werden möge; 3. dass endlich der Verein Berliner Künstler Bedenken tragen müsste, seine permanente Ausstellung, für welche eine für das Kunstgeschäft günstige Lage das Wertvollste ist, nach der Dorotheenstrasse oder an eine abgelegene Seitenfront dieses Viertels zu verlegen, weil dies keine erhebliche Verbesserung gegenüber den jetzigen Verhältnissen wäre; 4. die moderne schaffende Kunst darf in Berlin nicht heimatlos gemacht werden, ihr muss kraft ihrer Bedeutung für das öffentliche Leben die Stelle eingeräumt werden, welche sie mit Fug und Recht beanspruchen darf.“

⁂ *Zum Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. in Berlin.* Nachdem der Reichskanzler dem Bundesrat einen Antrag zur Beschlussfassung unterbreitet hat, nach dem das Denkmal für Kaiser Wilhelm I. in Gestalt eines Reiterstandbildes „auf dem durch Niederlegung der Gebäude an der Schlossfreiheit entstehenden Platz errichtet“ werden und auf Grund dieser Vorentscheidung ein engerer Wettbewerb ausgeschrieben werden soll, ist die Erörterung über die Platzfrage geschlossen. Man war bisher in den massgebenden Kreisen nur noch darüber im Zweifel, ob das Denkmal mit dem Schloss, insbesondere mit dem Eosanderschen Portal in Verbindung zu bringen oder jenseits der an der Schlossfront vorüberführenden Strasse, nach der Spree zu, aufzustellen sei. Wie nunmehr die „Berl. Pol. Nachrichten“ hören, ist man jetzt „in den zur Beurteilung der Frage kompetenten Kreisen“ geneigt, die letztere Aufstellung vorzuziehen. „Einmal würde dadurch der historische Charakter der Schlossfront, insbesondere

des Hauptportals, das nicht verbaut werden dürfte, geschont werden, sodann würde eine grössere malerische Wirkung erzielt, und schliesslich würde auch vermieden werden, das Denkmal als einen blossen Annex der Schlossarchitektur erscheinen zu lassen. Die Tiefe des Platzes würde von der Schlossfront bis zum künftigen Spreeufer gemessen 75 Meter betragen. Die Mitte des für die Aufnahme des Denkmals verfügbaren Raumes würde vom Schlosse 50—60 Meter entfernt sein. Daran würden sich die in den neuen Wettbewerb eintretenden Künstler halten müssen. In welchem Umfange dieser verfügbare Raum für das Denkmal in Anspruch genommen werden soll und in welcher Weise dem Platze durch architektonische und gärtnerische Anlagen ein angemessener Abschluss zu geben ist, würde der freien Würdigung dieser Künstler überlassen bleiben."

*** *Das kolossale Reiterdenkmal des Grossherzogs Friedrich Franz II. von Mecklenburg-Schwerin,* das im Schlossgarten zu Schwerin aufgestellt werden soll, ist von dem Bildhauer *L. Brunow* so weit gefördert worden, dass das Modell der 4,50 m hohen Reiterstatue demnächst dem Guss übergeben werden wird. Im Guss vollendet sind die beiden vorderen Sockelfiguren, die Frömmigkeit und die Tapferkeit. Die beiden hinteren Sockelfiguren, das Gesetz und die Weisheit, und zwei figurenreiche, für die Langseiten des Sockels bestimmte Reliefs, welche die letzte Jubelfeier der Universität Rostock und den Einzug des Grossherzogs in Schwerin nach dem Kriege von 1870/71 darstellen, werden demnächst in Angriff genommen werden. Die Vollendung des ganzen Denkmals ist für das Jahr 1893 bestimmt.

*** *In dem Prozess um den sog. „Rembrandt du Pecq",* den die Erben der Besitzerin angestrengt haben, um eine Ungültigkeitserklärung des Verkaufs herbeizuführen, hat das Versailler Gericht zunächst entschieden, dass es unnötig ist, zu ermitteln, ob das Gemälde von Rembrandt wäre oder nicht, sondern dass nur der Verkaufswert des Bildes festzustellen sei. Zu diesem Zwecke sind der Direktor der École des Beaux-Arts Dubois, ein Konservator des Louvremuseums und der Kunstkritiker Emile Michel zur Abgabe eines Gutachtens aufgefordert worden.

*** *Meissoniers bekanntes Gemälde „1814",* Napoleon I. an der Spitze seines Stabes auf einer Landstrasse bei winterlichem Himmel, ist kürzlich von einem Kunsthändler für 850000 Frs. an den früheren Eigentümer des Louvremagazins Chauchard verkauft worden. Der Kunsthändler hatte wenige Wochen zuvor 500000 Frs. dafür gezahlt.

*** *Der Eingangszoll für Kunstwerke in den Vereinigten Staaten von Nordamerika,* der 30 Proz. des Wertes betragen und zu schweren Klagen Veranlassung gegeben hatte, ist durch Beschluss der Deputirtenkammer in Washington vom 21. Mai mit 162 Stimmen gegen 142 aufgehoben worden. Die neue Verordnung tritt am 1. Juli in Kraft.

*** *Die Versteigerung der Gemäldesammlung des verstorbenen Herrn Rothan,* ehemaligen französischen Generalkonsuls in Hamburg, welche vom 29. bis 31. Mai in Paris stattfand, hat eine Gesamtsumme von 1093000 Frs. ergeben. Von den Preisen, welche die Gemälde älterer Meister erzielten, sind folgende erwähnenswert: Jordaens, Porträt eines Syndikus 58000 Frs.; Frans Hals, La femme aux gants, 38000 Frs.; Canaletto, Dogenpalast 15000 Frs.; Guardi, Die Piazzetta 18000 Frs., Das Zollhaus in Venedig 10000 Frs.; Berck-Heyden, Der grosse Platz in Haarlem 10000 Frs.; Van Goyen, Die Windstille 10000 Frs.; Albert Cuyp, Marine 8500 Frs.; Hondecoeter, Die Vögel im Park 10600 Frs.; Jan van de Capelle, Die Maas 7700 Frs.; Lukas Cranach, Porträt Luthers 5600 Frs.; J. v. Ruisdael, Das Kornfeld 24000 Frs.; Teniers d. j., Der Raucher 11500 Frs.; Palamedes, J. N. Gaëls Porträt 15500 Frs.; Pourbus d. j., Maria von Medici 17200 Frs.; de Vlieger, Scheveningen 11000 Frs.; Jan Steen, Christus, die Händler aus dem Tempel vertreibend 6000 Frs.

x. — Das Bildnis der Frau von Montespan von *Caspar Netscher,* welches dem vorliegenden Hefte beigegeben wurde, bildete Nr. 162 der im verflossenen Herbst in Leipzig stattgefundenen Ausstellung aus Privatbesitz. Die Dargestellte sitzt im braunen Atlaskleid mit blauem Überwurf auf einer Ruhebank am Eingang eines Gartens. Ein Negerknabe im roten Gewande reicht ihr einen Korb Blumen. Bezeichnet C. Netscher 1675. Auf Leinwand, hoch 53 cm und breit 38 cm. Das Bild, ehemals der Sammlung Clauss angehörig, ist jetzt Eigentum des Herrn Stadtrat *A. Dürr* in Leipzig. Das zweite Bild derselben Ausstellung (Nr. 209) von *S. von Ruysdael* befindet sich im Besitze des Herrn Dr. *M. Schubart* in Dresden, ist unten links mit S. Ruysdael 1661 bezeichnet, 51 cm hoch und 72 cm breit.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries.*







BERLINER ARCHITEKTUR 1875–1890.

VON *ADOLF ROSENBERG.*

MIT ABBILDUNGEN.

ALS WIR vor fünfzehn Jahren an dieser Stelle die Bauthätigkeit Berlins in dem Zeitraume von 1866–1875 zum Gegenstand eines kritischen Überblicks machten, hatte das Bild, das wir zu entwerfen berechtigt waren, zwar der dunklen Punkte nicht wenige aufzuweisen, aber es gab auch genug lichte Stellen, die uns einen hellen Ausblick in die Zukunft gestatteten. Wenn wir jetzt abermals auf die Bauthätigkeit eines grösseren Zeitabschnittes zurückblicken, müssen wir zuvörderst mit freudiger Dankbarkeit anerkennen, dass in diesen anderthalb Jahrzehnten nicht nur alle Wünsche erfüllt oder doch der Erfüllung nahe gebracht worden sind, die damals auf dem Programm der kühnsten Forderer standen, sondern dass auch manche höchst verwickelte Fragen, die in jener Zeit völlig aussichtslos erschienen, eine Lösung gefunden haben. Freilich konnten so weit gesteckte Ziele nur erreicht werden, wenn die schrittweise, nach wohlerwogenen Grundsätzen einer weisen Finanzpolitik vorgehende Bauthätigkeit des Staats und die heissblütigere Unternehmungslust des Privatkapitals durch eine unablässig auf die Erhaltung des Friedens bedachte Staatskunst unterstützt und geschützt wurden. Dass ein solcher Schutz vorhanden war, der sich trotz mancher Trübungen und Schwankungen im Grunde doch des allgemeinen Vertrauens in Deutschland erfreute und würdig erzeigte, verdanken wir besonders dem Manne, der sich in diesem Frühjahr vor den Abschluss seines gewaltigen Lebenswerkes gestellt sah. Fürst Bismarck hat mehrfach erklärt, dass er kein Freund der grossen Städte ist, und von seiner besonderen Abneigung gegen Berlin hat er kein Hehl gemacht. Das hat ihn aber nicht gehindert, an der baulichen Entwicklung Berlins in den letzten fünfzehn Jahren, die in der Geschichte der modernen Grossstädte beispiellos dasteht, den regen Anteil zu nehmen, den am Ende doch der Schöpfer auch einem seiner Meinung nach missratenen Geschöpf nicht versagen kann, und das prophetische Wort, das er mit weitausschauendem Blick vor wenigen Jahren gesprochen, dass der Grunewald der Park von Berlin werden würde, hat sich heute glänzend erfüllt. Eine schnurgerade Kunststrasse, deren Abmessungen in

der Breite und deren Einteilungen auch dem stärksten Verkehr von Wagen, Reitern und Fussgängern gewachsen sind, verbindet den Westen Berlins mit dem Grunewald. Zu beiden Seiten dieser Strasse reiht sich eine Villa an die andere, ein Mietspalast an den anderen, und in wenigen Jahren werden diese städtischen Wohnhäuser ihre Hände den schmucken Landhäusern gereicht haben, die sich schon jetzt auf der freigegebenen Nordspitze des Grunewalds innerhalb eines wohl angelegten Strassennetzes erheben. Die am tiefsten in das Herz des Grunewalds eindringende Strasse dieses Netzes, deren Fortführung, wie es scheint, bis zu den von Villen umsäumten Havelseen geplant ist, trägt mit Recht den Namen des Pioniers, der nicht bloss hier, sondern auch auf vielen andern Gebieten des modernen Lebens freie Bahn geschaffen hat: Bismarck-Allee.

Der Friedenspolitik ist nicht bloss die stetige Entwicklung und der beständige Fortgang der Bauthätigkeit Berlins zu danken, sondern vornehmlich auch die Zuversicht, die sich an verantwortungsvolle Unternehmungen wagen konnte, deren Rentabilität erst nach Jahrzehnten zu erwarten war. Wenn wir die Hauptetappen, die diese Bauthätigkeit bereits zurückgelegt hat oder doch in den nächsten Jahren durchmessen wird, mit wenigen Worten skizziren sollten, würden die Hinweise auf folgende Merkzeichen genügen: *Stadtbahn — Markthallen — Kaiser-Wilhelm-Strasse — Reichstagsgebäude — Dom — Museumsbauten.* Diese Unternehmungen haben es bewirkt oder werden es noch bewirken, dass das Strassenbild Berlins sich völlig umgestaltet und dass auch in die älteren Stadtteile ein monumentaler Zug hineinkommt, auf den wir noch vor fünfzehn Jahren verzichten zu müssen glaubten. Wir haben demnach alle Ursache, mit dem Erreichten zufrieden zu sein, wenn wir auch mit bekümmertem Herzen zusehen mussten, dass die Kunst bei diesen Unternehmungen hie und da nicht gerade glimpflich davon kam. Dass bei der Anlage und Gestaltung von Markthallen und Bahnhofsbauten nicht die Kunst im höchsten und edelsten Sinne, sondern die Rechenkunst des in Eisen konstruirenden Ingenieurs das erste Wort führt, ist nur recht und billig, da der Stein endgültig seine dominirende Stellung im Hochbau eingebüsst hat. Und wir dürfen uns freuen, dass die Techniker des Eisenbaues über die ersten Stadien seiner Entwicklung, in denen er nur durch brutales Massenaufgebot wirkte, schnell hinausgekommen sind und in ihren kühnen Erfindungen durch die anmutige Zierlichkeit der Einzelgliederungen ein Gegengewicht gegen die gewaltigen Abmessungen herzustellen wissen. Wenn man die mächtigen Bahnhofshallen der neuesten Zeit, z. B. die des Centralbahnhofs in Frankfurt a. M. und des Anhalter Bahnhofs in Berlin betrachtet, ist man sogar versucht, in diesen Schöpfungen einen Teil jenes Ideals erreicht zu sehen, das Gottfried Semper bei seinem genialen Programm von der „Raumeskunst“ vorschwebte. Wo die Architektur im eigentlichen Sinne neben diesen Eisenkonstruktionen ihre Kräfte entfalten durfte, hat man ihr — das muss anerkannt werden — freieren Spielraum gelassen als in früheren Zeiten; sie durfte auch mehr plastischen Zierrat verwenden, über den nächsten Zweck hinaus mehr das künstlerische Element betonen als je zuvor. Zeugnisse dafür sind das Empfangsgebäude der Anhalter Bahn von *Franz Schwechten,* das sich ebenso sehr durch grosse monumentale Wirkung wie durch vollkommen deutliche Kennzeichnung des Zwecks in den kühn übereinander emporsteigenden Baukörpern auszeichnet, und die von den Zierformen der deutschen Renaissance belebten, zumeist von *E. Jacobsthal* entworfenen Stationsgebäude der Berliner Stadtbahn. Und nachdem der Staat von seinem Grundsatz absoluter Sparsamkeit abgewichen, hat sich auch der Berliner Magistrat entschlossen, bei seinen Markthallenbauten entweder durch die Wahl eines schönen Baumaterials oder, wo es sich um Freibauten handelte, durch wirksame Gliederung der Fassaden oder durch malerische Auszeichnung der Ecken eine ästhetische Wirkung anzustreben. Selbst ein so prosaischen Zwecken dienender Bau, wie das vom Stadtbaurat *Blankenstein* 1887—1889 im Rundbogenstil aufgeführte, in seiner Grundrissanordnung sehr geschickt den umgebenden Strassenzügen angepasste Polizeidienstgebäude am Alexanderplatz hat durch einen über dem einen Eck des mächtigen Vierecks emporstrebenden Kuppelturm und einen von zwei kleineren Kuppeln überragten Mittelbau einen Charakter erhalten, der die zu Ehrfurcht und Gehorsam ermahnende Bedeutung dieses Gebäudes ausser allem Zweifel lässt.

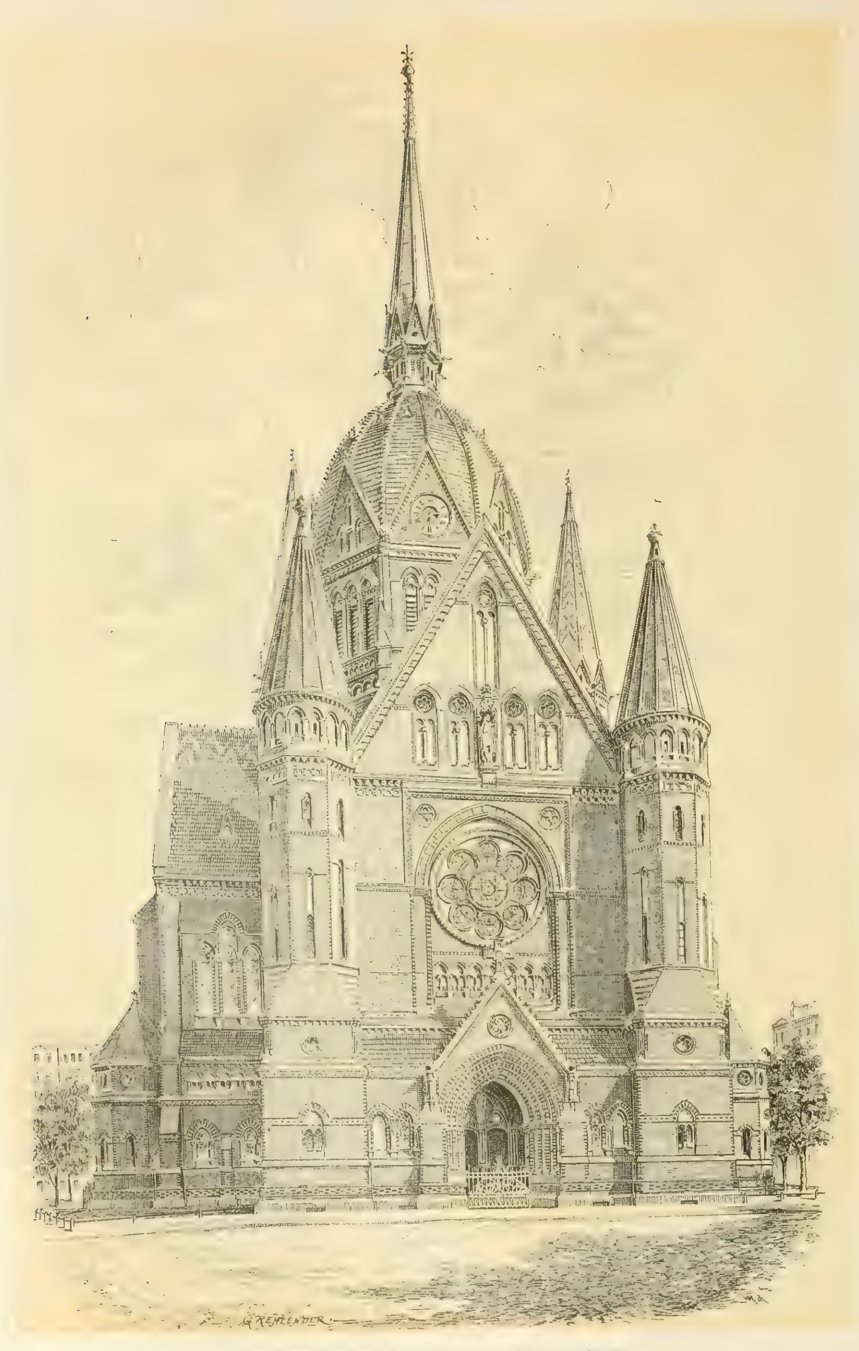
Man hat Paris lange Zeit um die Monumentalität der Avenuen und Boulevards beneidet, welche durch die Niederreissungen des napoleonischen Seinepräfekten Haussmann entstanden sind. An gleicher Entschlossenheit hat es auch in Berlin nicht gefehlt, als die Durchbrüche für die Stadtbahn, die Anlage der Kaiser-Wilhelm-Strasse und der Abbruch der Gebäude am Mühlendamm, letzterer zum Teil durch Sprengungen, durchgeführt wurden. Aber

das Ergebnis ist ein erfreulicheres gewesen. Neben der monumentalen Wirkung ist das nicht minder wichtige Element der Mannigfaltigkeit, die künstlerische Individualisirung der Fassaden in den grossen Strassenzügen in den Vordergrund gerückt worden, und Baurat Boeckmann, eine Autorität in der Beurteilung moderner Städteanlagen, durfte in einem Vortrage, den er nach seiner Rückkehr von der vorjährigen Pariser Weltausstellung im Berliner Architektenverein hielt, mit Recht die charakterlose Einförmigkeit jener monumentalen Strassen in Paris tadeln und im Gegensatz dazu auf die reizvolle Physiognomie, auf die malerische Lebendigkeit der entsprechenden Strassen Berlins hinweisen.

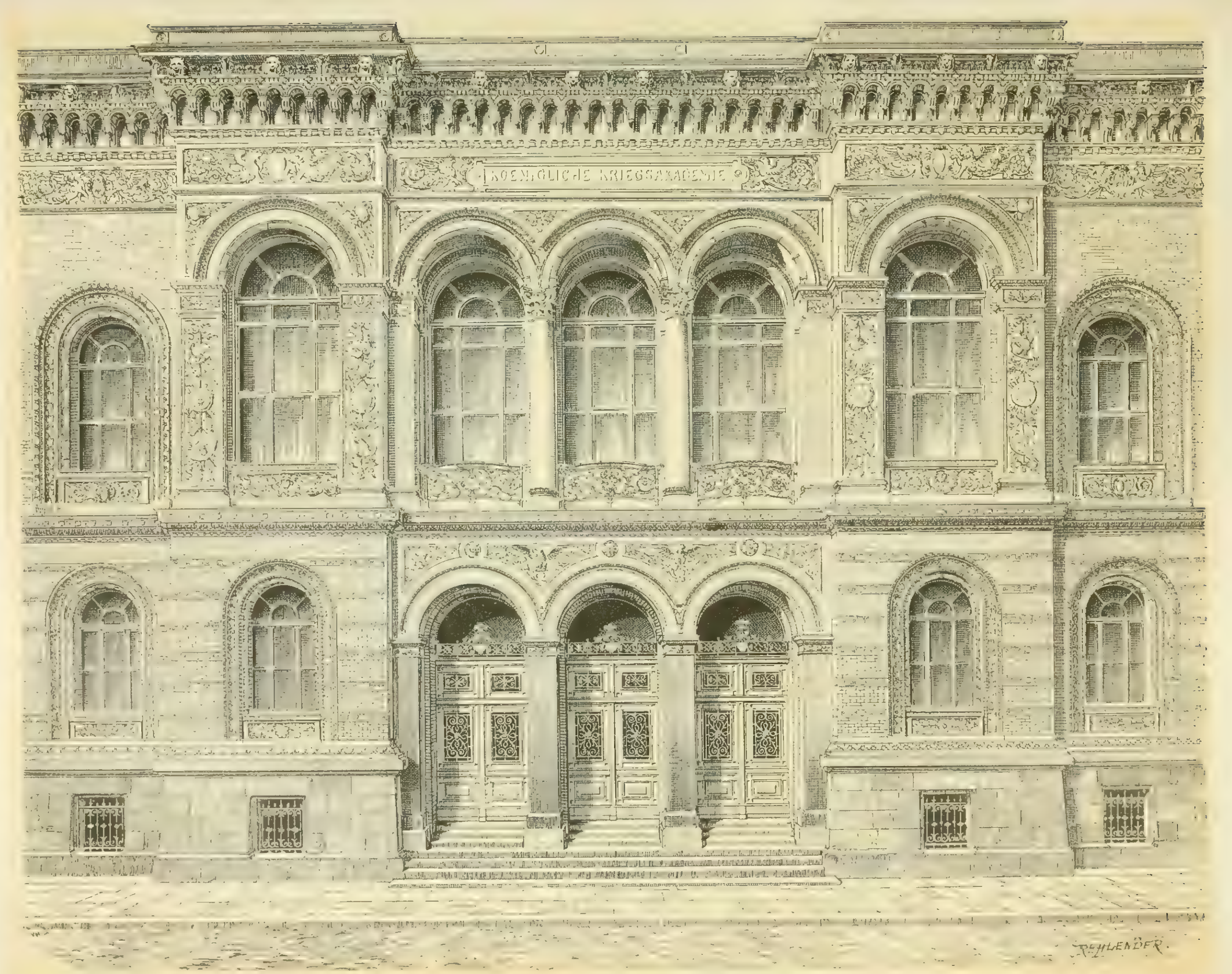
Auch zwei Streitfragen, die Jahrzehnte lang nicht bloss die künstlerischen Kreise Berlins, sondern in gleichem Masse auch Politiker, Beamte, Geistliche und kunstliebende Laien auf das lebhafteste beschäftigt, bisweilen sogar leidenschaftlich erregt haben, sind in den letzten Jahren beigelegt worden, wenn auch nicht zur Befriedigung aller derer, die sich zur Lösung dieser Fragen berufen oder berechtigt glaubten. Bei der einen, dem Bau des Reichstagsgebäudes, kam man wenigstens den Interessen der Allgemeinheit insofern entgegen, als man einen unbeschränkten Wettbewerb eröffnete, und wenn die endgültige Entscheidung anfangs weitaus mehr Verstimmung als Zustimmung hervorrief, so haben sich im Laufe der Jahre auch die Widerstrebenden mit der unabänderlichen Thatsache zu versöhnen gesucht, und sie konnten es um so leichter, als der mit dem ersten Preise gekrönte und der Ausführung zu Grunde gelegte Entwurf *Paul Wallots* im Laufe der Jahre Umarbeitungen erfahren hat, die durchweg Verbesserungen waren. Dahin gehört in erster Linie eine kräftigere Ausbildung der Aussenarchitektur, die bei dem ersten Entwurfe der monumentalen Wucht zu entbehren schien. Dass den Architekturformen die italienische und nicht die deutsche Renaissance zu Grunde gelegt worden ist, wird heute niemand mehr bedauern, wenn er in Betracht zieht, dass der Stil der deutschen Renaissance, in Berlin wenigstens, inzwischen das Wahrzeichen der Bazare und Bierpaläste geworden ist. Bis zur richtigen Würdigung des Reichstagsgebäudes im ganzen wie im einzelnen muss die Zeit seiner Vollendung abgewartet werden.

Der Neubau des Berliner Domes, die zweite der heiss umstrittenen Fragen, war eine Erbschaft, die Kaiser Wilhelm I. von vornherein seinem Sohne bestimmt hatte, dem dieses Unternehmen ganz besonders am Herzen lag. Der spätere Kaiser Friedrich hatte mit Friedrich Wilhelm IV. insofern eine geistige Verwandtschaft, als er sich gern mit der praktischen Lösung grosser Bauaufgaben beschäftigte, und dieser Neigung verdankte der umfassende Plan eines Vollendungsbaues des königlichen Schlosses und eines Neubaues des Domes, den der künstlerische Berater Kaiser Friedrichs, Baurat *Raschdorff*, nach dessen Tode im Auftrage Kaiser Wilhelms II. herausgegeben hat[1]), seine Entstehung. Dieser Plan, der in verschiedenen Punkten der Kritik erhebliche Schwächen bietet, rief eine lebhafte Erörterung hervor, die um so zulässiger erschien, als Raschdorff in dem Erläuterungsberichte erklärt hatte, dass er die Bauideen Kaiser Friedrichs „baukünstlerisch ausgestaltet“ habe. Man scheint auch an massgebender Stelle die Berechtigung der Ausstellungen im einzelnen anerkannt zu haben, da man zunächst das Schlossbauprojekt von dem Dombauprojekt trennte, den Plan, mit letzterem das Denkmal für Kaiser Wilhelm I. zu verbinden, nicht weiter verfolgte und die Dombaufrage für sich allein behandeln liess. An dem ursprünglichen Dombauprojekt Kaiser Friedrichs hielt freilich Kaiser Wilhelm II. in begreiflicher Pietät insofern fest, als er Raschdorff die weitere Bearbeitung der Angelegenheit unter den veränderten Verhältnissen übertrug. Aber jene Kritik hatte sich nicht bloss gegen das Projekt, sondern auch gegen dessen Vertreter Raschdorff gerichtet, dem man die ausreichende Autorität und Erfahrung auf dem Gebiete des Kirchenbaues abspricht. Raschdorff hat allerdings bisher nur einmal in Berlin Gelegenheit gehabt, sich auf diesem Gebiete zu versuchen, in der 1885 vollendeten kleinen englischen Kirche im Parke des Schlosses Monbijou, deren Hauptvorzug in der gefälligen malerischen Gruppirung der einzelnen Bauteile besteht, und der von ihm bearbeitete Entwurf Kaiser Friedrichs hat derartige ästhetische und technische Mängel, dass die dagegen laut gewordenen Bedenken völlig gerechtfertigt sind. Inzwischen hat das neue Projekt der Akademie des Bauwesens und dem Kultusministerium zur Beurteilung vorgelegen, und es ist daher billig, von jeder weiteren Kritik so lange abzusehen, bis die neue Fassung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden ist. Immerhin ist bei diesem entschlossenen

1) Ein Entwurf Sr. Majestät des Kaisers und Königs Friedrich zum Neubau des Domes und zur Vollendung des königlichen Schlosses in Berlin. Mit allerhöchster Genehmigung herausgegeben von J. C. Raschdorff. Berlin, Ernst Wasmuth.



Die Kirche zum heil. Kreuz in Berlin, erbaut von OTZEN.



Die Kgl. Kriegsakademie in Berlin, erbaut von SCHWECHTEN

Vorgehen des neuen Regiments dankbar anzuerkennen, dass dem unerträglichen System der provisorischen Entscheidungen und Verschleppungen ein Ende gemacht und über die Aktenbündel der Instanzen und die Beratungen der Baubüreaus hinweg zur That geschritten wird. Zu diesen erfreulichen Entschlüssen, durch die endlich ein freier Luftzug in den büreaukratischen Organismus kommt, gehört auch die unmittelbare Übertragung der notwendigen Erweiterungsbauten der Museen an drei erprobte Kräfte: *Fr. Schwechten, Fr. Wolff* und *Ernst Ihne,* deren Entwürfe bereits der Akademie des Bauwesens zur Prüfung vorgelegt worden sind. Eine dritte der schwebenden Fragen, der Neubau der Kunstakademie in Verbindung mit einem Kunstausstellungsgebäude, scheint unmittelbar vor der Entscheidung zu stehen.

* * *

Wenn solche Entscheidungen von allerhöchster Stelle auch unter allen Umständen dem zweifelhaften Glücksspiele der Konkurrenzen und dem daraus erwachsenen Verschleppungssystem vorzuziehen sind, so ist auf der anderen Seite doch auch die Missstimmung begreiflich, die sich der Berliner Architekten bemächtigt hat, als die Hoffnung auf die langerwartete Dombaukonkurrenz zu Wasser ward. Gerade auf dem Gebiete der kirchlichen Baukunst, besonders derjenigen für die Bedürfnisse des protestantischen Kultus, haben sich in den beiden letzten Jahrzehnten so bedeutsame Reformen und Neugestaltungen vollzogen, dass der Wunsch, die gewonnenen Kräfte an einer Aufgabe in grossem Stile zu erproben, vollkommen berechtigt war, zumal da es sich hier um eine Gelegenheit handelt, die nach menschlicher Berechnung sich der lebenden Generation nicht zum zweitenmal bieten wird. Jetzt sind die Vertreter und Urheber jener Neubildung des protestantischen Kirchenstils, die sich für Berlin vornehmlich an die Namen *August Orth* und *Johannes Otzen* knüpft, nach wie vor darauf angewiesen, ihre Gestaltungskraft in den bescheidenen Grenzen zu halten, die ihnen durch die beschränkten Mittel der Einzelgemeinden gezogen worden sind. Freilich ist nicht zu verkennen, dass aus dieser Not manche Tugend erwachsen ist. Der Erbauer der Zionskirche, der mit dieser Schöpfung vor zwanzig Jahren den ersten Versuch machte, „mittelalterliche Raum- und Massenformen, modifizirt durch die Bedürfnisse der protestantischen Kirche, in moderner Architektursprache zur Erscheinung zu bringen", hat inzwischen die Aufgabe, die er sich damit gestellt, zum Gegenstande unablässiger Studien und Entwürfe gemacht, aber nur einmal Gelegenheit gehabt, an einer Bauausführung zu zeigen, mit welcher Folgerichtigkeit und Einheitlichkeit er die Wiedergeburt der mittelalterlichen Architektur vollzogen hat. Die zur Erinnerung an die glückliche Errettung Kaiser Wilhelms I. von den Attentaten in den Jahren 1882—1883 erbaute Dankeskirche auf dem Weddingplatz, bei deren Herstellung, ausschliesslich der inneren Einrichtung, die Summe von 300 000 M. nicht überschritten werden durfte, ist im wesentlichen aus den Grundformen der romanischen Bauweise entwickelt, die Orth im Gegensatz zu der gotischen die „echt deutsche" nennt[1]). Indem er es für eine Ehrenpflicht des deutschen Volkes erklärt, die baukünstlerischen Ziele der grossen Kaiserzeit des romanischen Mittelalters wieder aufzunehmen, hebt er in seinem die Veröffentlichung des Bauwerks begleitenden Texte hervor, dass gerade die weniger fertige Entwickelung der romanischen Bauweise dem protestantischen Kirchenbau Vorteile bietet, die ihm der gotische Stil bei seiner weitaus vollkommeneren Ausbildung nicht gewährt. Er nimmt sich deshalb auch die Freiheit, in erster Linie aus akustischen Gründen, statt der rechtwinkligen, romanischen Pfeiler gotische Bündelsäulen zu verwenden, weil die Thatsache, dass der romanische Pfeiler mit vorgelegten Halb- und Dreiviertelsäulen und mit durch Rundstäbe gegliederten Ecken der Bündelsäule sehr nahe gekommen ist, ihn zu dem Schlusse berechtigt, „dass eine nicht von der Gotik unterbrochene Weiterentwickelung des romanischen Stils notwendig auch zu Bildungen ähnlich denen der Bündelsäule hätte führen müssen." Zur Teilung der grossen Fenster hat er auch das Masswerk des gotischen Stiles übernommen, es aber durch Einfachheit der Bildung den romanischen Grundformen der Architektur eingefügt. Da die protestantische Kirche in erster Linie eine Predigtkirche ist, so war für die Gestaltung des Grundrisses eine centrale Anlage in Verbindung mit einem Langschiff massgebend, aus der die gesamte Architektur streng entwickelt worden ist, wobei nur der Übelstand zu beklagen bleibt, dass die centrale Anordnung nach aussen hin nicht stark genug betont werden konnte, weil der geplante Dachreiter, wie bei der Zionskirche, aus Sparsamkeitsrücksichten wegfallen musste. Gleichwohl konnte der das Strassenbild weit beherrschende Turm, der zierliche Gliederungen im

1) Vergl. Die Dankeskirche in Berlin von August Orth, königl. Baurat u. s. w. Mit 4 Kupfertafeln und 14 Holzschnitten. Berlin 1890, Ernst & Korn.

einzelnen mit kräftiger monumentaler Wirkung glücklich verbindet, zu der stattlichen Höhe von 64,50 m emporgeführt werden. — Neuerdings ist Baurat Orth noch mit der Ausführung der Emmauskirche für den Lausitzer Platz und einer Kirche für die Elisabethgemeinde betraut worden. Ausserdem befinden sich noch andere fünf Kirchen im Bau resp. in der Vorbereitung. Aber es sind das nur verhältnismässig kleine Gemeindekirchen, bei denen die freie künstlerische Gestaltungskraft sich auf das bescheidenste Mass zurückziehen muss.

Eine freiere Bewegung war Johannes Otzen bei dem Bau der 1888 vollendeten Kirche zum heiligen Kreuz vergönnt. Als Otzen dieses Werk in Angriff nahm, durfte er bereits auf eine umfangreiche Thätigkeit als Kirchenbaumeister zurückblicken, in der er sich zu einer scharf ausgeprägten künstlerischen Individualität ausgebildet hatte. Von dem gleichen Gedanken ausgehend wie Orth, dass nämlich eine Neugestaltung der kirchlichen Baukunst nicht etwa die Erfindung eines neuen Stiles anzustreben, sondern an eine weiterer Entwicklung und der Anpassung an die modernen Bedürfnisse und Geschmacksrichtungen fähige künstlerische Ausdrucksform der Vergangenheit anzuknüpfen hätte, fand Otzen eine solche in den Backsteinbauten der norddeutschen Tiefebene aus der ersten Zeit der Entstehung dieses Stiles. In konsequenter Anwendung seiner Prinzipien setzte Otzen „den historischen Umbildungsprozess der Hausteinformen in Backsteindetail“ fort und führte als neues dekoratives Element das Vorbild italienischer Terrakotten ein, die er „dem konstruktiven Grundprinzip des nordischen Backsteinbaues“ einverleibte. Dazu kam eine reichere Anwendung der farbigen Glasur am Äusseren wie im Innern, die er allmählich mehr und mehr „der konstruktiven Dienstleistung enthob und zum wesentlich dekorativen Element“ machte. Im Innern wirken die farbigen Glasuren mit der dekorativen Malerei zusammen, für die Otzen nur Sgraffito- oder Freskotechnik bei „strenger, sich der Architektur anschmiegender Haltung und konsequenter Bewahrung des Prinzips der Flächenmalerei“ anwenden liess.[1]) In diesem einheitlichen Zusammenklang der Gestaltung des Äusseren und der Ausschmückung des Innern bis in die kleinsten malerischen, plastischen und kunstgewerblichen Einzelheiten liegt eines der Hauptverdienste Otzens, der dadurch, dass er selbst den Entwurf eines jeden Stückes übernahm und die Ausführung überwachte, eine wirkliche Reform der protestantischen kirchlichen Kunst herbeigeführt hat. Ist seine Richtung auch von einer gewissen Einseitigkeit und, in der inneren Dekoration, von etwas pedantischer Trockenheit nicht freizusprechen, so imponirt sie dafür desto mehr durch ihre organische Durchbildung und strenge Einheitlichkeit. Die Bergkirche in Wiesbaden, die Petrikirche in Altona, die Gertrud- und Christuskirche in Hamburg, die Jakobskirche in Kiel, die Kirche in Eimsbüttel bei Hamburg und die Kirche in Plagwitz bei Leipzig sind Otzens Hauptwerke, die der Heiligkreuzkirche für Berlin voraufgegangen waren. Bei ihr stellten sich ihm ungleich grössere Schwierigkeiten in den Weg, die ihm einerseits durch die unregelmässige Gestaltung des Bauplatzes, andererseits durch dessen ungünstige Lage inmitten dreier von hohen Mietshäusern eingefasster Strassenzüge bereitet wurden. Überwunden hat er diese Schwierigkeiten nicht. Sie waren unserer Meinung nach unter den gegebenen Verhältnissen überhaupt nicht zu bewältigen. Dafür hat Otzen aber einen sehr glücklichen Ausweg gefunden, indem er das Auge derer, die das Gotteshaus aus unmittelbarer Nähe, d. h. noch innerhalb des Platzes oder auf den begrenzenden Strassen stehend betrachten wollen, durch eine äusserst reizvolle Gruppirung der verschiedenen Vor- und Nebenräume um den grossen Centralraum, durch eine höchst lebendige Gliederung der Fronten (durch Giebel, Archivolten, Arkaden, Pfeiler, Spitztürmchen, Ecksäulchen u. dgl. m. und durch ihre farbige Belebung mittelst verschieden getönter und bunt glasirter Ziegel zu fesseln suchte. Für eine scharfe Betonung des Charakters der Centralanlage nach aussen hin hat er durch die Anlage einer schlanken, eiförmigen Kuppel auf achteckigem Unterbau mit hoch aufstrebender, turmartiger Spitze gesorgt, und wenn diese Höhenentwicklung dem vor dem Bauwerke stehenden Beurteiler auch im Vergleich mit der ganzen Baumasse zu stark ausgesprochen erscheint, so gleicht sich dieses Missverhältnis aus, wenn man seinen Standpunkt aus grösserer Entfernung nimmt, etwa auf dem Blücherplatz oder auf einer der nächsten Kanalbrücken. Dann steigert sich die malerische Wirkung auch zu einer monumentalen und die Kuppel vereinigt sich mit dem Frontbau der Vorhalle zu einem Gesamtbilde edelster Harmonie, welches das ganze ausgedehnte Stadtviertel beherrscht. Von dieser Seite ist auch unsere

---

1) Vergl. Johannes Otzen, Ausgeführte Bauten. Lief. 1. Berlin 1890, Verlag von Ernst Wasmuth; Derselbe, Gotische Bauornamente, ebend. 1889.

Ansicht aufgenommen. Bei der Gestaltung des Innern konnte mit Rücksicht auf die akustischen Anforderungen der Predigtkirche der Übelstand nicht vermieden werden, dass die Kuppel nach innen durch eine Wölbung abgeschlossen werden musste.



Das Provinzialstandehaus von Brandenburg in Berlin, erbaut von ENDE & BOLCKMANN

Auch der durch *Blankenstein* ausgeführte Umbau der alten, aus dem ersten Viertel des vorigen Jahrhunderts herrührenden Jerusalemer Kirche ist von Grundsätzen geleitet worden, die denen Orths und Otzens ähnlich sind. Es ist eigentlich kein gründlicher Umbau gewesen, sondern die alten Umfassungsmauern sind stehen geblieben und nur mit Backsteinen von schöner gelber Farbe bekleidet worden. Die angewendeten Einzelformen sind romanisch, die Ornamentik der zur Belebung der Fassaden eingesetzten Terrakottareliefs ist im Charakter der italienischen Renaissance gehalten, die sich leicht mit dem romanischen Detail organisch verschmelzen lässt.

Imposanter und vielseitiger ist das Bild, das uns ein Blick auf die Thätigkeit Berlins im Monumentalbau für profane Zwecke gewährt und das uns im nächsten Artikel beschäftigen wird.

Der Tag, Gruppe in Zinkguss von TH. FRIEDL am Philipphof in Wien.

WERKE UND SCHICKSALE DER PLASTIK IM HEUTIGEN WIEN.

MIT ILLUSTRATIONEN.

ASS DIE Malerei sich helfen kann ohne die Stütze einer Schwesterkunst, lesen wir auf manchen Blättern der Kunstgeschichte. Auch in Wien trieb sie zu Danhausers und Gauermanns Zeit ganz lustig ihre Blüten hervor, als die übrigen Künste noch tief im Winterschlafe lagen. Die Plastik sieht sich strenger auf die Hilfe der Architektur angewiesen. Wir können uns nicht vorstellen, dass sie jemals von dem alten Steinpflaster Canovas und Zauners auf einen frischen Weg gelangt wäre ohne das Aufleben der modernen Architektur, zuerst unter dem Wehen des romantischen Geistes, dann in dem grossen Weltgetriebe, das mit der Wiener Stadterweiterung seinen Anfang nahm.

Aber freilich: diese Abhängigkeit ist keine wechselseitige! Die Plastik kann ohne den Aufschwung der Baukunst nicht gedeihen. Aber was kümmern die Sorgen der Plastik den stolzen Sinn der Architektur! Hat sie doch im heutigen Wien, als die Linien der neuen Strassen und Plätze gezogen wurden, alle Rücksichten auf die Monumente der Zukunft, welche die städtischen Räumlichkeiten erst möbliren sollen, völlig aus den Augen gelassen! Der eine Platz ist zu gross, der andere zu klein, ein dritter ist schief, der vierte wird absolut nicht hergegeben: kurz, die arme ausser acht gebliebene Plastik hat ihre liebe Not, um nur die nötige Luft für ihre Arbeiten zu finden. Schon beim Beethovendenkmal begannen diese Kalamitäten: es ist mehr versteckt als öffentlich aufgestellt. Die Mozartkonkurrenz führte zu einer Reihe von Experimenten; nachdem sich der Platz vor der Oper endlich auch den sonderbaren Schwärmern, die dafür eingetreten waren, als ungeeignet dargestellt hatte, entschloss man sich jetzt für die Aufstellung des Mozart hinter der Oper: das ist vielleicht bedeutsam, aber schön wird es schwerlich. Der Platz ist einer der unruhigsten der inneren Stadt, erfüllt mit unaufhörlichem

Wagengerassel; Cafés, Kaufläden, ein renommirtes Hotel bilden die nächste Umgebung der zukünftigen Mozartstatue, für deren gesammelte Betrachtung sich kaum ein Standort finden wird. Der Goetheverein ist noch auf der Suche nach einem Platz für sein im langsamen Werden begriffenes Dichterdenkmal. Mit dem Radetzkymonument sieht der treffliche Zumbusch sich endgültig auf den Platz „Am Hof“ hingewiesen, obwohl er selbst mit guten Gründen für den Feldherrn des modernen Österreich eine hervorragende Stelle am Ring, an der Spitze der Gartenanlagen vor dem Justizpalast, in Vorschlag gebracht hatte.

In einem wichtigen Punkte hat sich das Verhältnis der Architektur zur Plastik wesentlich gebessert: es werden an die dekorativen Arbeiten der Bildhauer jetzt entschieden höhere Anforderungen gestellt als früher. Die erste rohe Steinmetzperiode der Wiener Skulptur aus den sechziger Jahren, im Vergleich mit welcher manche ältere Arbeiten, z. B. der Statuenschmuck am Hauptzollamt und am Triumphbogenthor der Franz-Josefs-Kaserne, der reine Phidias sind, liegt jetzt glücklicherweise hinter uns; und es wäre an der Zeit, dass manche in den ersten Stadterweiterungsjahren entstandenen dekorativen Skulpturen von ihren Standplätzen verschwänden, um würdigeren Werken Platz zu machen. Diesen frommen Wunsch legen wir u. a. unserer würdigen Gesellschaft der Musikfreunde dringend ans Herz; wenn sie das edle Hansensche Haus in seiner Dekoration einmal einer durchgreifenden Auffrischung unterzieht, dann mögen auch die Nischenfiguren an der Fassade davon nicht verschont bleiben!

Ein Hauptverdienst um die Steigerung der Ansprüche an unsere Bildhauer kann die Leitung der grossen Bauten des Hofes für sich in Anspruch nehmen. Die Sorgfalt, welche auf die künstlerische Ausstattung des Opertheaters verwendet wurde, hat da den Ton angegeben, den man in der neueren Zeit mit Genauigkeit einhielt. Bei der Schilderung des neuen Burgtheaters in einem früheren Hefte dieser Zeitschrift (Bd. XXIV, S. 66 ff.) haben die zahlreichen plastischen Arbeiten Erwähnung gefunden, zu denen dieser kostbar ausgeschmückte Bau Anlass gab. Noch weit ausgedehnter ist natürlich die bildnerische Ausstattung der beiden riesigen Hofmuseen, deren reich gegliederter Massenbau nirgends eine leere Stelle darbietet, überall mit figürlicher und ornamentaler Plastik verschwenderisch ausgestattet ist[1]). Um ein Beispiel von dem Feingehalte dieser Skulpturwerke zu geben, veranschaulichen wir in dem nebenstehenden Holzschnitte *Joh. Benks* anmutige Gruppe von „Eros und Psyche“. Dieselbe schmückt eine der Nischen am Mittelbau des kunsthistorischen Museums gegen den grossen Platz hin und bietet zugleich einen schönen Beleg für die eigentümliche Begabung dieses Künstlers, der vornehmlich in solchen Darstellungen von zarter, jugendlicher Schönheit und seelischem Reiz wiederholt sich ausgezeichnet hat. Seine „Klytia“ im neuen Burgtheater erfreut sich einer ungeheuren Verbreitung durch die Welt, in allen möglichen Wiederholungen und Nachbildungen.

Eros und Psyche, Gruppe in Medolinostein von JOH. BENK, am kunsthistorischen Hofmuseum in Wien.

Der grosse Platz zwischen den beiden Museen, in dessen Mitte Zumbuschs Maria-Theresia-Denkmal steht, wird nächstens auch noch anderen plastischen

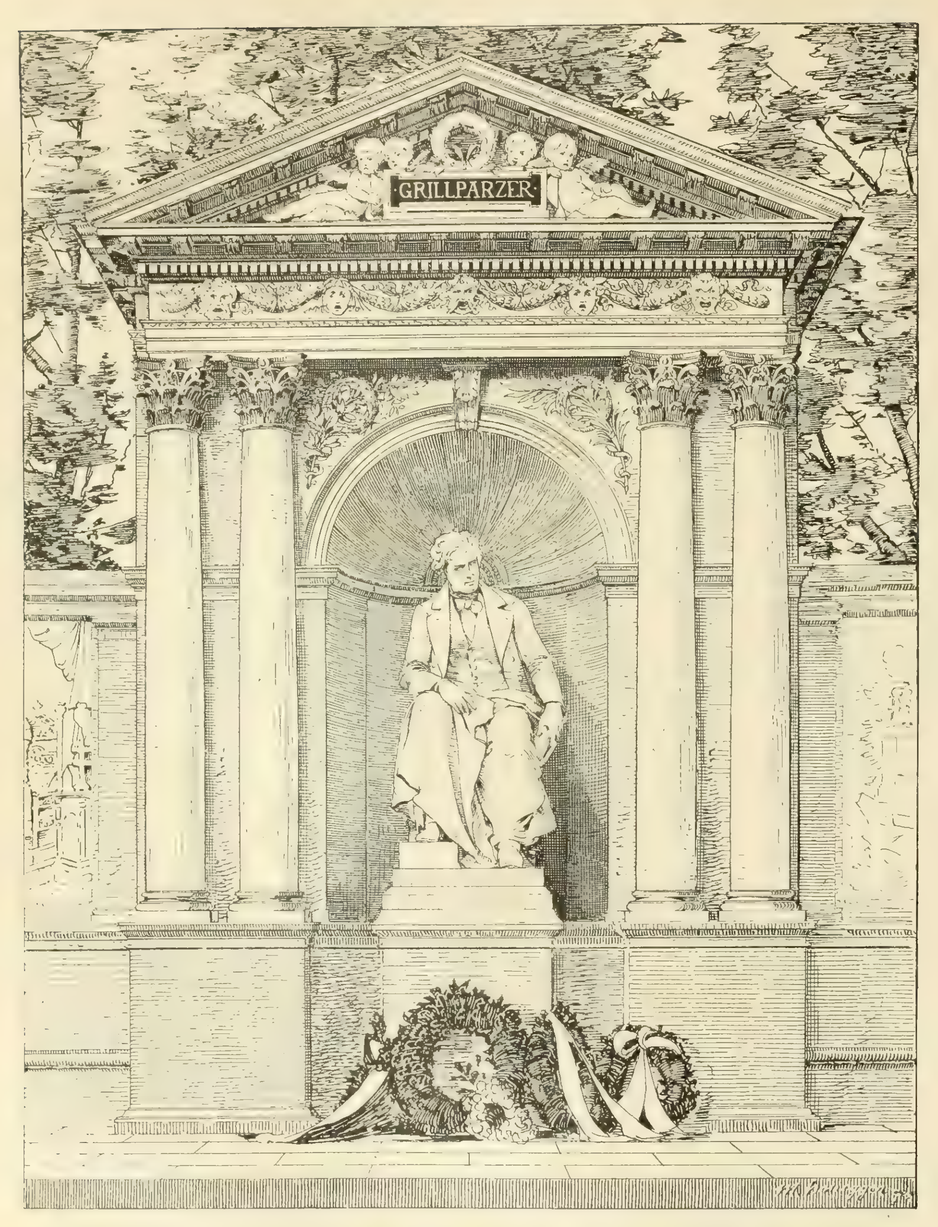
1) Einen Überblick über den figürlichen Schmuck der beiden Hofmuseen gewähren zwei Lichtdruckpublikationen, von denen die eine 1881—1883 bei Heck, die andere 1890 bei Schroll in Wien erschienen ist.

Schmuck erhalten. Rechts und links von den Mittelbauten der Museen, vor denen Kundmanns vier anmutige Bronzeviktorien sich erheben, liegen von Grün umgebene Brunnenbassins, aus welchen Marmorgruppen aufsteigen sollen. Zwei derselben, von *Edmund v. Hofmann* und *Anton Schmidgruber,* waren in der diesjährigen Ausstellung der Künstlergenossenschaft zu sehen: geschickt aufgebaute dekorative Werke von harmonischem Linienfluss und anmutiger Erfindung. Für beides zeichnete die Bestimmung der Gruppen den Künstlern ihre Grenzen vor. Triton und Nymphe bilden hier wie dort die Hauptfiguren, unterwärts von Seetieren umlagert, von kleinen Wasserdämonen umspielt. In der Hofmannschen Gruppe reicht der sitzende Triton der sich gegen ihn aufrichtenden Nymphe in einer Muschel Perlen und Korallen, bei Schmidgruber einfach einen Fisch dar. Vornehmlich das erstere Werk ist reich an gefälliger, lebensvoll durchgebildeter Schönheit. — Auch die grosse Rampe gegen das Hofstallgebäude hin wird ihren plastischen Schmuck bekommen. *Theodor Friedl* hat dafür zwei Pferdebändigergruppen modellirt, welche soeben in Stein ausgeführt werden.

Das grosse Talent des zuletzt genannten Meisters für alle höheren Aufgaben dekorativer Skulptur ist an mehreren Werken aus letzter Zeit immer bedeutsamer hervorgetreten. An der Spitze dieses Aufsatzes finden die Leser eine Abbildung von Friedls vielbewunderter Gruppe am Philipphof (Ziererhof), dem prächtigen Bau Prof. *K. Königs.* Nachdem Friedl, ein Schüler Fernkorns, jahrelang fast nur für das Ausland (für Augsburg, Hamburg, Odessa, Budapest und andere Orte) namentlich an Theaterbauten von Helmer und Fellner plastisch thätig gewesen war, ist er seit dem glänzenden Erfolge seiner Arbeiten am früheren Ziererhof auch in Wien mehr beschäftigt worden. So z. B. bei der bildnerischen Ausschmückung des Deutschen Volkstheaters, des Ronacherschen Etablissements und bei der neuen Frucht- und Mehlbörse in Wien, gleichfalls einem Bauwerke K. Königs, welches noch in diesem Jahre seiner Vollendung entgegensieht. Für die Attika der Fassade dieses Gebäudes modellirte Friedl eine kolossale, in Sandstein ausgeführte Gruppe, Kybele mit ihrem Löwengespann, eine herrliche matronale Gestalt, von der wir nach ihrer Enthüllung, bei Besprechung des hochbedeutenden Baues, den Lesern ein Bild vorführen zu können hoffen. Die Gruppe auf der Attika des früheren Ziererhofes ist von dem Kunstgiesser Hernick in Zinkguss ausgeführt. Die schönbewegte Hauptfigur mit der hoch erhobenen Fackel ist der Genius des Tages, der eben auf seinem von gewaltigen Rossen gezogenen Muschelwagen aus dem Okeanos emporsteigt; ein prächtiger Wasserdämon, der das Antlitz vor den Sonnenstrahlen zu bergen sucht, und eine feucht blickende, fischgeschwänzte Nereïde lenken die Rosse. Friedl hat hier die ihm sonst häufig anhaftende Überschwenglichkeit glücklich vermieden. Die Komposition ist in ihrem Aufbau und in dem Rhythmus ihrer Linien vortrefflich den Massen des Gebäudes angepasst und hebt sich in klaren, malerisch hingegossenen Formen leuchtend ab von dem dunkeln Grunde des Kuppeldaches, an dessen Fusse sie emporragt. Auch die vier Figuren auf den Gebälkverkröpfungen unterhalb des grossen Kuppeldaches rühren von Th. Friedl her. Sie verkörpern die vier Hauptgebiete menschlicher Thätigkeit: Kunst, Wissenschaft, Industrie und Handel, in ungemein lebendiger und doch echt statuarischer Gestaltung. Namentlich die den Handel darstellende Figur, ein Seefahrer, der mit vorgehaltener Hand in die Ferne späht, und die Allegorie der Kunst, mit dem Adler des Zeus und einer kleinen Venus in der erhobenen Rechten, sind höchst charakteristische und schönbewegte Gestalten. Friedl hat für den Philipphof ausserdem noch zahlreiche Zwickelfiguren und mit Köpfen verzierte Schlusssteine modellirt, welche seine spezielle Begabung für alle Arten dieser plastisch-architektonischen Dekorationskunst aufs glänzendste bekunden. — Die übrige plastische Ausstattung des Gebäudes entspricht den Anforderungen des Stiles bedeutend weniger.

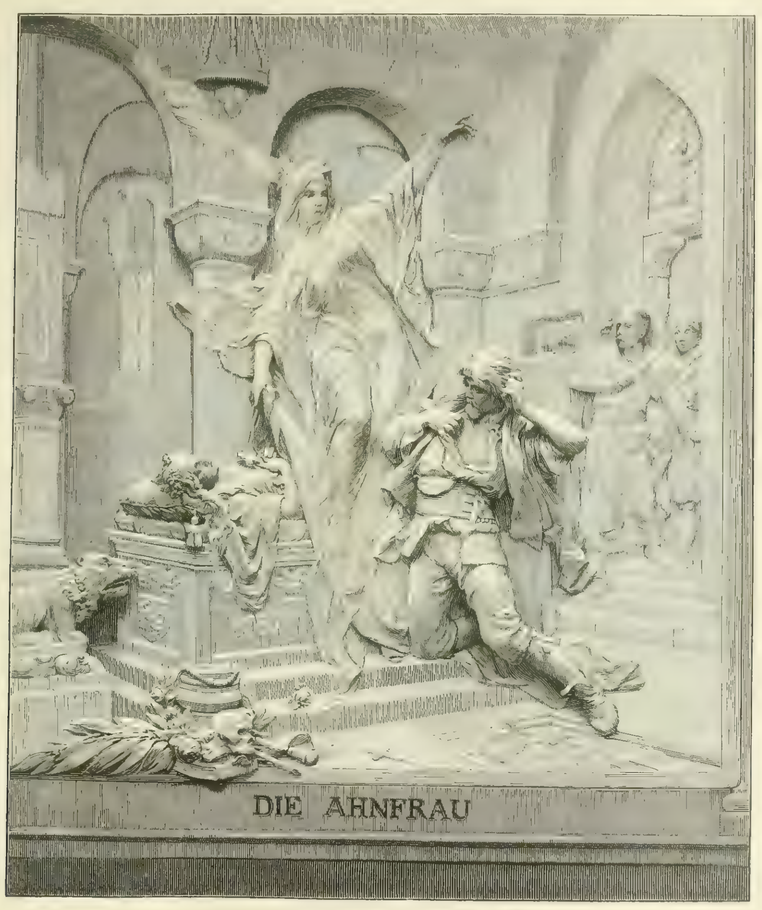
Ein Talent von ausgesprochen malerischer Anlage ist Prof. *Rud. Weyr,* ein Schüler Jos. Cesars und Bauers. Bereits an seinen Arbeiten für die Hofmuseen und für das neue Burgtheater trat dieser freiere, pittoreske Zug hervor. Völlig ungehindert konnte er sich entwickeln in den sechs Reliefs am Grillparzer-Denkmal, von denen wir ein Beispiel den Lesern vorführen. Es ist das erste, zu äusserst links vom Beschauer, mit der Schlussscene der „Ahnfrau“. Diese hat soeben das Tuch von der bedeckten Erhöhung gerissen und dem Jaromir die tot im Sarge liegende Bertha gezeigt. Während er mit gebrochenen Knieen an dem Sarge niedersinkt, sind Günther und Boleslav mit ihren Begleitern zur Thür hereingestürzt. Die Ahnfrau streckt eben die Hand gegen sie aus und alle bleiben erstarrt stehen. Bei dem Dichter heisst es dann, dass die Ahnfrau, nachdem sie die Schlussworte gesprochen:

„Öffne dich, du stille Klause,
Denn die Ahnfrau kehrt nach Hause“ —



Grillparzer-Denkmal in Wien, Mittelbau mit der Statue des Dichters von K. KUNDMANN.

feierlichen Schrittes in ihr Grabmal zurückgeht. Der Künstler lässt sie entschweben, um die Geisterhaftigkeit des Anblicks zu erhöhen. Unsere Abbildung veranschaulicht den malerischen Stil des Bildwerkes, welcher ganz nach Art der alexandrinisch-römischen Reliefbilder und des Lorenzo Ghiberti behandelt ist. Und zwar mit grosser Virtuosität. Leider jedoch nicht mit entsprechender Wirkung, woran in erster Linie die Aufstellung des Denkmals im Freien (mit der Richtung gegen Nordwest) die Schuld trägt. Die Reliefbilder schliessen sich im flachen Halbrund rechts und links an den Mittelbau an, in welchem der Dichter sitzt. Eine Marmorarchitektur mit schlichten Pilastern dient ihnen als Einfassung. Das alles würde nach unserer Ansicht in einem bedeckten Raum, einem zierlichen Hallenbau z. B., zu besserer Wirkung gekommen sein, insbesondere wenn man schon bei der Gliederung des Ganzen auf den malerischen Stil der Weyr'schen Kompositionen die gebührende Rücksicht genommen hätte. — Von der gleichfalls vorgeführten Statue des Dichters war wiederholt die Rede. Sie gehört in vergeistigter Lebenswahrheit und geschmackvollem Arrangement zu den glücklichsten Schöpfungen *K. Kundmanns.*



Marmorrelief vom Grillparzer-Denkmal, von R. Weyr.

Letzterer hat kürzlich im Vereine mit *Jos. Tautenhayn* und *Hugo Haerdtl* den plastischen Schmuck zu einem figurenreichen Brunnenmodell geliefert, welches Baron *Hansen* für den erhöhten Platz vor

der Rampe des Parlamentsgebäudes projektirt und gegenwärtig in der grossen Mittelhalle desselben zur Schau gestellt hat. Es ist selbstverständlich dem Stile des Gebäudes innig angepasst, in Erfindung und Formengebung. Inmitten eines grossen länglichen Bassins aus grauem Granit steigt ein abgestufter Sockelbau empor, aus dessen vier Seiten sich Wasserstrahlen ergiessen, welche von Tritonen und andern Poseidonischen Wesen umlagert und umspielt werden. Oberwärts sitzen, zu beiden Seiten des Sockels, zwei weibliche Gestalten, welche durch ihre Attribute (Schwert und Buch) als Allegorien der Macht und der Gesetzgebung gekennzeichnet sind. Die Bekrönung des Ganzen bildet die auf der Abakusplatte eines korinthischen Kapitäls stehende schlanke Gestalt der Pallas Athena, mit einer kleinen Siegesgöttin auf der vorgestreckten Rechten, mit der Linken die Lanze aufstützend. Sämtliche Figuren sind in vergoldeter Bronze gedacht. Es wäre wohl passender gewesen, hier statt der attischen Gottheit eine moderne Personifikation von lokaler Bedeutung anzubringen. Im übrigen fügt sich der klar und schön gegliederte Bau des Brunnens der Fassade von Hansens Meisterschöpfung trefflich an und macht einen befriedigenden, wenn auch nicht gerade durch Originalität bestechenden Eindruck. Man möchte wünschen, dass endlich die Rampe mit ihren Flankenpfeilern, Flaggenhaltern und dem dazwischen liegenden Plateau ihre definitive künstlerische Gestalt gewänne, damit der untere Teil des Fassadenbaues dem oberen gleichwertig werde, in welchem *Hellmers* grandioser Giebelschmuck auf Goldgrund prangt.

Das in der Stephanskirche zu errichtende „Türkendenkmal" des letztgenannten Meisters, dessen vollendetes Modell wir vorigen Sommer begrüssten, hat seit jener Zeit keinen Schritt vorwärts gemacht. Findet das Komitee die wenigen tausend Gulden nicht, die für die Ausführung noch erforderlich sind, oder worin liegt sonst die Ursache dieser auffallenden Verzögerung? Mit der modernen Plastik in unsern Kirchen sieht es überhaupt kläglich aus. Es herrscht da die bekannte buntbemalte Fabrikware. Der Geistlichkeit scheint jeder Sinn für eine Besserung des Geschmacks in diesen Dingen abhanden gekommen zu sein. Sie erschöpft ihre beste Kraft im vergeblichen Kampfe gegen die modernen Ideen. Statt die Schule und die Wissenschaft zu hindern, sollte sie lieber die Kunst fördern, das wäre nützlicher und rühmlicher.

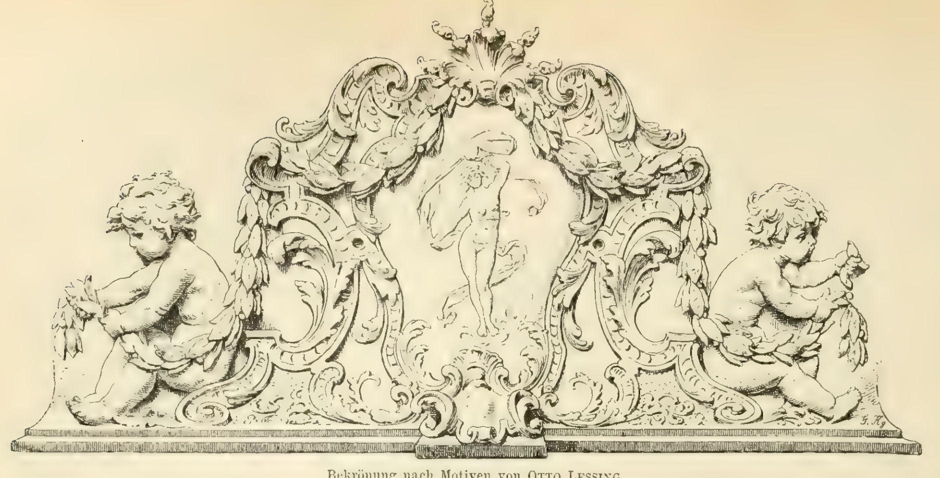
Etwas besser geht es mit der Wiener Gräberplastik. Die aus wissenschaftlichen und litterarischen Kreisen hervorgegangenen Anregungen, welche unter Hinweis auf den sinnigen Gräberschmuck der Alten auf eine künstlerische Ausstattung unserer Friedhöfe hinzielten, fangen endlich an, gute Früchte zu tragen. Der neue Centralfriedhof füllt sich mehr und mehr mit Ehrendenkmälern und Grabsteinen mit wertvollem plastischen Schmuck. Wir nennen das hübsch erfundene und sorgfältig ausgeführte Grabdenkmal Amerlings von *Joh. Benk*, das Ehrengrab Eitelbergers von *Hauser* und *Schwartz*, das früher schon erwähnte schöne Grabmal Schuberts von *Kundmann*, das Grab des Grafen O'Sullivan von *Tilgner* mit der Hermenstele des Verstorbenen, vor welcher die trauernde Gemahlin (Frau Charlotte Wolter) in Reliefdarstellung sitzt, als die wichtigsten dieser Werke aus jüngster Zeit. Zu Allerheiligen soll auch Makarts Grab von *Hellmer* enthüllt werden. Die Architektur desselben wird in Syenit, der plastische Schmuck in Bronzeguss von Waschmann ausgeführt. Das Bildwerk besteht in dem Porträtmedaillon des Verstorbenen, welches von zwei in Wolken schwebenden Genien getragen wird, alles in malerisch ausgeführtem Relief. Den Pfeiler bekrönt eine geheimnisvoll verschleierte Graburne. Die Komposition ist ein neues Zeugnis für die vielseitige Begabung Edm. Hellmers, der auch durch seine nebenstehend abgebildete Modellskizze für das Wiener Goethedenkmal noch in allerjüngster Zeit einen grossen Erfolg erzielt hat. Leider zunächst nur einen moralischen Erfolg! Denn die Jury fand sich aus formellen Gründen bekanntlich nicht in der Lage, zur wirklichen Preisverteilung zu schreiten, was jedenfalls herzhafter und auch erspriesslicher gewesen wäre. Denn Hellmers Entwurf hat den Kern der Aufgabe schlagend getroffen, und empfiehlt sich überdies durch seine grosse Einfachheit und Billigkeit. Er wäre auch mit den geringen Mitteln des Wiener Goethevereins leicht und schnell ins Werk zu setzen.

Es muss zum Schluss noch einer sozialen Gründung hier gedacht werden, welche der Wiener Bildhauerei hoffentlich zum Frommen gereichen wird. Wir meinen die Gründung des „Klubs der Wiener Plastiker", um welche sich namentlich *Al. Düll* und *Jos. Lax* verdient gemacht haben. Letzterer bekleidet gegenwärtig die Vorstandschaft. Dass es manche Gründe giebt, um innerhalb des grossen Verbandes der Wiener Künstlergenossenschaft die Eigenberechtigung der Bildhauer zur Geltung zu bringen, liegt auf der Hand. Einer derselben betrifft z. B. das Ausstellungswesen. Es wurde schon in unserem Bericht

über die diesjährige Ausstellung im Künstlerhause darauf hingedeutet, dass die Plastik dort in erster Linie stand. Sie trat nicht vereinzelt, in Dekorationen verteilt, sondern als geschlossene Masse auf und bot auch im einzelnen Gewichtigeres als gewöhnlich. Das war der Wirksamkeit des neuen Klubs zu danken. Ein anderer wichtiger Punkt ist der Verkehr mit dem Publikum bei Bestellungen, Konkurrenzen u. s. w. Will jemand z. B. ein Grabdenkmal anfertigen lassen, so kann er dies jetzt am besten durch Vermittelung des neuen Klubs thun. Dieser schreibt unter seinen Genossen einen Wettbewerb aus und die Versammlung aller Mitglieder trifft durch Abstimmung mit einfacher Majorität die Wahl. So ist beispielsweise dem Klub unlängst der Auftrag für das Grabdenkmal Anzengrubers zugegangen. — Die Statuten des neuen Vereins enthalten das Nähere. Soweit wir die Gesinnung der leitenden Männer kennen, ist der Klub von den besten und strengsten Ideen beseelt, und keineswegs anzunehmen, dass er sich zu einer Protektion der Mittelmässigkeit herbeilassen werde, welche allerorten und so auch hier als der schlimmste Feind der Kunst zu fürchten ist.



Entwurf zum Wiener Goethe-Denkmal von Ed. Hellmer



Bekrönung nach Motiven von OTTO LESSING.

DER BAUSTIL DER ALTEN GERMANEN.

Von *E. W. WICHMANN.*

MIT ABBILDUNGEN.

N der Urzeit benutzten die Germanen nur Holz zur Errichtung ihrer Gebäude, und ihre Abneigung gegen steinerne Häuser wurzelte so tief, dass selbst diejenigen Stämme, welche in den eroberten römischen Provinzen sich dauernd niederliessen, noch lange den Holzbau beibehielten. Hängt doch selbst das Verb bauen, zimmern, goth. tiurjan, ahd. zinbarjan, ags. timbrjan mit dem altn. timbur, Holz zusammen. In Deutschland blieb noch bis zum 9. Jahrhundert der Holzbau ausschliesslich herrschend, die merowingischen Könige wohnten in hölzernen Palästen, und alle Kirchen, Klöster, Wohn- und Arbeitshäuser, Viehställe und Scheunen nördlich der Alpen waren von Holz erbaut. Erst Karl d. Gr. brachte im Frankenreich den Steinbau zur Anwendung und liess Arbeiter aus Italien kommen, doch kam derselbe nur sehr allmählich in Aufnahme, selbst die von Karl d. Gr. in Sachsen gegründeten Kirchen waren sämtlich von Holz erbaut. Erst die häufigen Feuersbrünste nötigten die Städte im 13. und 14. Jahrhundert den Steinbau einzuführen, aber auch jetzt noch blieb die Vorliebe für Holzbauten in der Bevölkerung so vorherrschend, dass trotz der schlimmen Erfahrung, welche man in den meisten Städten gemacht hatte, wo durch die verheerenden Brände der Wohlstand der ganzen Gemeinde auf viele Jahre vernichtet wurde, dass trotz der Verordnungen des Rats die Bürger immer wieder hölzerne Gebäude aufführten. Die 811 von Karl d. Gr. in Hamburg gegründete Kirche war von Holz, auch nach den wiederholten Zerstörungen der Stadt durch Normannen und Slaven wurde wieder eine hölzerne Kirche erbaut, und Erzbischof Unwan (1013—1030) liess noch einmal die Kirche, den erzbischöflichen Palast, überhaupt sämtliche Gebäude in Hamburg aus Holz erbauen. Erst Bezelin Alibrand (1035—1043) führte den Steinbau ein und erbaute die Domkirche sowie den erzbischöflichen Palast (die Wideburg) aus Quadern, doch nach Mitte des 13. Jahrhunderts waren steinerne Häuser in Hamburg so selten, dass sie in dem Stadterbebuch besonders bezeichnet wurden und ihre Zahl noch eine sehr geringe war. Über die Form und die Bauart der Holzgebäude sind wir sehr wenig unterrichtet, und die Ansichten über diese Frage weichen noch jetzt sehr weit von einander ab.

Justus Möser (Osnabrückische Geschichte) meint, dass die alten deutschen Gebäude den jetzigen westfälischen Bauernhäusern ähnlich gewesen seien, und die Wände aus wagerecht auf einander gelegten Baumstämmen bestanden, wie bei den von den Ansiedlern in Nordamerika errichteten Blockhäusern. Auch G. B. von Maurer (Fronhöfe, S. 120) sagt: „Die Aussenseite der Häuser bestand aus blockhaus-

artig zusammengefügten Baumstämmen. Das hohe Dach wurde im Innern von Säulen getragen. Auch vor dem Hause standen kurze Säulen, welche das vorspringende Dach stützten und einen bedeckten Säulengang um das Haus bildeten. Das Innere bildete einen ungeteilten Raum, in welchem die ganze Familie beisammen wohnte und schlief, denn das neugeborene Kind musste von seiner Wiege aus das Dach und die vier Wände sehen können (Lex alem. tit. 92). Die Herrenwohnung muss man sich also denken, wie man sie noch heute in den Alpen sieht." Wie in den Alpen finden sich in Ostpreussen, Norwegen, Russland etc. noch jetzt solche Blockhausbauten, deren Wände aus wagerecht aufeinander gelegten Baumstämmen bestehen, und es mag daher nahe liegen, diese Bauart als die altgermanische anzusehen, welche sich in den abgelegenen Gegenden noch jetzt erhalten hat. Indessen historisch begründet ist sie nicht.

Im Beowulfliede rühmt der Sänger in Hrodgars Haus die „wunderhohen Wände, von Wurmbildern glänzend", und dies können doch keine Wände von rohen Baumstämmen gewesen sein. Das Beowulflied ist zwar erst unter Alfred d. Gr. in England gesammelt und niedergeschrieben, aber nach K. Simrock wahrscheinlich ein angelsächsiches Gedicht, von wandernden Sängern an den Ufern der Elbe und Eider gedichtet. Allerdings wird man von dem Dichter erwarten, dass er seinen Stoff idealisirt, aber doch nicht, dass er seiner Schilderung eine Einrichtung zu Grunde legt, welche erst Jahrhunderte nach ihm erfunden und eingeführt ist, und wenn der Sänger den Palast des Königs Hrodgar eingehend beschreibt, so müssen ihm andere Edelsitze, welche er auf seinen Sängerfahrten besucht hatte, vorgeschwebt haben, und wir dürfen daher wohl annehmen, dass manche Höfe der Edlinge und Fürsten ähnliche Trinksäle mit „wunderhohen Wänden, von Wurmbildern glänzend" enthielten. Ähnlich schildert die Edda Grimnismal und Voluspa. Auch die Berichte der Griechen und Römer enthalten ähnliche Beschreibungen. Priscus, der Gesandte des griechischen Kaisers Theodosius II. an den Hof Attilas, sagt: „Der Palast war von Holz aus wohlgeglätteten Brettern erbaut und von einem Umgang umgeben. Die Wohnung der Königin bestand aus zahlreichen einzelnen Gebäuden, mit einer Einfriedigung umgeben. Die Gebäude waren aus ineinander gefügten, mit Schnitzwerk verzierten Brettern gebildet oder aus sorgfältig geradlinig behauenen Balken." Priscus betrachtete die eigentümliche Bauart ihrer Wohnung, die Höhe der Säulen, die Schönheit des Holzes, welches auf besondere Weise gehobelt und gedrechselt, ausgeschnitten und polirt war, und sein Auge bewunderte die Verzierungen und die Regelmässigkeit der Verhältnisse. (Moscov I, 423). Der Palast des Attila war aber gewiss nicht von den Hunnen erbaut, sondern man kann wohl mit Sicherheit annehmen, dass der Sieger sich den Hof eines gotischen Königs zum Wohnsitz ausgewählt hatte, der Palast also von Germanen erbaut war. Ganz unmöglich kann man bei der Beschreibung des Priscus an einen blockhausartigen Bau denken, der aus rohen wagerechten Baumstämmen aufgeführt war. Tacitus und andere römische Geschichtsschreiber erzählen, dass die Deutschen auf ihren Wanderzügen ihre Häuser auf Wagen oder Karren mit sich führten; bestanden diese aber aus rohen Baumstämmen, dann wäre es eine überflüssige Mühe gewesen, denn in den grossen Waldungen konnten sie leicht die passenden Bäume aussuchen. Allerdings erzählen manche Geschichtschreiber, dass die merowingischen Könige, um ihren Blockhäusern ein mehr königliches Ansehen zu geben, die Wände mit orientalischen Teppichen behängt hätten; aber aus derselben Zeit wird berichtet, dass Bonifatius 724 die Thorseiche bei Geismar fällte und das Holz zum Bau einer Kirche verwendete. Dies kann also unmöglich ein blockhausartiger Bau gewesen sein, denn Bonifatius hätte den Stamm der Eiche erst in eine Anzahl dünner Stämme zerteilen müssen. Der Blockhausbau erschwert natürlich die Entwickelung des Grundrisses, er eignet sich eigentlich nur für einfache rechteckige Gebäude, und da es das Bestreben der Geistlichen, wie der Gelehrten gewesen ist, den Kulturzustand unserer heidnischen Vorfahren als einen sehr niedrigen darzustellen, so wurden im 15. und 16. Jahrhundert alle Kirchengründer mit kleinen rechteckigen Kirchen abgebildet, ähnlich den kleinen Dorfkirchen, wie man sie in jener Zeit aus Felsen zu erbauen pflegte. Endlich möchten wir noch daran erinnern, dass auf der Antoninsäule die Häuser der Markomannen als kreisförmige, aus senkrechten Baumstämmen errichtete Hütten dargestellt sind.

Kann man demnach den Blockhausbau wohl nicht als den herrschenden Baustil der alten Deutschen bezeichnen, so ist man genötigt, sich nach andern Formen umzusehen. In Deutschland haben sich keine Holzgebäude aus dem Altertum erhalten, sie sind zerfallen oder durch Feuer zerstört, und wenn auch in den Städten erst seit dem 13. und 14. Jahrhundert, in den Dörfern noch viel später der

Steinbau herrschend geworden ist, so sind doch alle hölzernen Häuser längst verschwunden. Ausser in den Alpen werden in hochgelegenen Ortschaften im Harz und in Thüringen, z. B. in Andreasberg, in Klausthal und Zellerfeld, in Oberhof, in Neuhaus am Rennwege etc. noch jetzt fast alle Häuser aus Holz erbaut, allein dies sind Fachwerkbauten, mit dem Unterschiede, dass die Fächer statt mit Mauersteinen mit Holzstücken ausgefüllt und aussen und innen mit Brettern bekleidet worden. Sie können also nicht als Bilder des alten Baustils betrachtet werden. Wir müssen uns daher wohl in andern Ländern umsehen, wo germanische Stämme sesshaft geworden sind.

In England war bis Knut d. Gr. (1014—1035) der Holzbau noch allgemein herrschend. König Edgar berichtet in einer Urkunde (aus dem 10. Jahrhundert), dass er viele Kirchen wiederhergestellt habe, deren Schindeln verfault und deren Bretter von Würmern zerfressen waren. Von der Kirche zu Ashdown wird es als etwa Besonderes erwähnt, dass Knut sie aus Steinen erbauen liess. Auch Knut sagt in einer Urkunde, dass dieselbe in der hölzernen Basilika zu Glastonbury ausgestellt worden sei. Nach der Eroberung des Landes durch Wilhelm von der Normandie macht Wilhelm von Malmsbury den Angelsachsen den Vorwurf, dass sie trotz ihrer verschwenderischen Lebensweise in unwürdigen Holzhäusern wohnten. Man muss daraus wohl schliessen, dass die angelsächsischen Holzbauten sich weder durch besondere Schönheit, noch durch einen eigenartigen Baustil ausgezeichnet haben. Wie diese Holzbauten beschaffen waren, ist nicht näher beschrieben, doch zu Greenstead in Essex ist noch eine alte Holzkirche erhalten; hier bestehen die Wände aber nicht aus wagerechten Baumstämmen, sondern aus senkrecht gestellten eichenen Balken (starken Bohlen?).

In Dänemark herrschte der Holzbau noch länger als in England. Knut d. Gr. hat viele neue Kirchen erbaut, aber dies waren sämtlich Holzbauten. Die Königsburgen waren aus Baumstämmen errichtet, welche aussen durch einen Theeranstrich geschützt, im Innern durch Teppiche verdeckt wurden. Die Kirche zu Odensee auf Fühnen, in welcher Knut der Heilige 1086 beigesetzt wurde, war von Holz erbaut, und die Begleiter des Bischofs Otto von Bamberg auf seiner Missionsreise durch Dänemark im Jahre 1128 berichten, dass die Städte und Burgen durch hölzerne Mauern geschützt waren, aber über die Bauart der Kirchen und Häuser geben sie keine Beschreibung. In Dänemark sind ebenso wie in Deutschland Holzbauten aus jener Zeit nicht mehr erhalten, wir finden also auch hier keinen Aufschluss über den Baustil der Germanen im Altertum.

In Norwegen ist der Holzbau noch nicht ganz verschwunden, selbst in Christiania findet man in abgelegenen Stadtteilen hölzerne Wohnungen im Stil der Blockhausbauten, der Steinbau hat erst sehr spät und ganz allmählich Eingang gefunden. Selbst noch Mitte dieses Jahrhunderts waren in manchen Städten sämtliche Gebäude, auch die Kirchen, das Rathaus, die Post, das Schulhaus etc., aus Holz erbaut, und es kam nicht so ganz selten vor, dass durch eine Feuersbrunst die ganze Stadt eingeäschert wurde. Die Gebäude der einzeln liegenden Höfe sind fast ausnahmslos Blockhausbauten, aber im Innern des Landes auf der Hochebene in Telemarken, Valders etc., finden sich noch vierzig bis fünfzig Kirchen von Holz in einem fremdartigen, eigentümlichen Stil. Einheimische Gelehrte schätzen die ursprüngliche Zahl derselben auf 600 bis 700. Manche dieser Kirchen werden noch jetzt zum Gottesdienst benutzt, andere aber stehen in ganz verödeten, jetzt unbewohnten Gegenden, wo niemand ein Interesse daran hat, sie zu beschädigen oder zu vernichten; auch diese haben dem Einfluss der Witterung Widerstand geleistet und sind verhältnismässig gut erhalten. Vermutlich stammen diese Kirchen aus der Zeit der Einführung des Christentums im 11. und 12. Jahrhundert, die Kirche zu Tinn in Ober-Telemarken besitzt eine Inschrift in Runen, dass sie durch Reiner, Bischof von Hamar (1180—1190), geweiht ist.

Auch Deutschland besitzt jetzt eine dieser altnordischen Kirchen. Die Gemeinde Wang wollte 1842 ihre kleine Holzkirche abbrechen lassen, da sie dem Bedürfnis nicht mehr genügte, und als altes Brennholz verkaufen, um auf dem Platz ein neues Gotteshaus zu errichten. König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen erhielt durch Reisende Kunde von diesem Beschluss, liess mit der Gemeinde Unterhandlungen anknüpfen und kaufte das alte Brennholz für 50 Thaler. Das Gebäude wurde jetzt sorgfältig abgebrochen, an die Küste geschafft, hier verladen und gelangte endlich glücklich nach Berlin. Der Schatz war gehoben, aber was nun damit beginnen? In Berlin fand sich kein Platz, wo man die Kirche hätte wieder aufrichten können, und da niemand einen zweckmässigen Platz in Vorschlag zu bringen musste, auch der König durch die stark beschädigten Baureste enttäuscht und sein Interesse für das alte Gebäude verschwunden war, so schenkte er den Schatz der Gräfin von Redern, damit sie die alte Kirche an einem zweckmässigen Platz in ihrem

Park zu Buchholz als eine interessante Sehenswürdigkeit aufrichten lassen möge. Allein auch der Gräfin mochte das alte Gerümpel nicht gerade verlockend erscheinen; da bot sich ihr ein willkommener Grund, das königliche Geschenk ablehnen zu dürfen. Das Baudendorf Brückenberg im Riesengebirge hatte im Jahre 1734 von dem Grafen Schaffgotsch, dem damaligen Grundherrn des Dorfes, die Erlaubnis erhalten, ein evangelisches Gotteshaus erbauen zu dürfen. Die Gemeinde war aber bisher nicht im stande gewesen, von dieser Erlaubnis Gebrauch zu machen, da dem armen Dorf die Mittel zum Bau fehlten. Die Gräfin erhielt von dieser Sachlage Kenntnis und benutzte dieselbe, um den König zur Zurücknahme seines Geschenkes zu bewegen und die Kirche dem armen Gebirgsdorfe zu überweisen, damit diese ihrer ursprünglichen Bestimmung erhalten bleibe. Der König ging auf den Vorschlag ein, das alte Brennholz wurde abermals verladen und wanderte weiter nach Schlesien. Als man indessen in Brückenberg mit dem Aufbau begann, da zeigte sich sehr bald, dass von dem Holz sehr viel nur noch zu Brennholz tauglich war, vielleicht infolge des wiederholten Transports und der sorglosen Lagerung; wenn man also das Gebäude wieder aufrichten wollte, mussten viele Teile durch neue ersetzt werden. Diese wurden den alten vermoderten treu nachgebildet, und das Gebäude ist daher genau in derselben Gestalt wieder aufgebaut, wie es in Norwegen abgebrochen worden ist. Die Baukosten haben infolge dieser sorgfältigen Behandlung 23000 Thaler betragen. Gewiss ein königliches Geschenk für das arme Baudendorf, aber Deutschland ist durch diese königliche Grossmut in den Besitz eines Bauwerkes gelangt, welches für das Studium der altgermanischen Bautechnik sich von hoher Bedeutung erweisen dürfte. Wenngleich es dem Baumeister gelungen ist, das Gebäude in seiner ursprünglichen Form wiederherzustellen, so hat er es doch nicht verstanden, dem Holz dieselbe Dauerhaftigkeit zu geben; denn vor zwei Jahren hat man sehr kostspielige Ausbesserungen vornehmen müssen, um das Gebäude vor dem Verfall zu schützen, nachdem es noch nicht fünfzig Jahre gestanden hat, während die alten Kirchen in Norwegen Jahrhunderte allen Angriffen der Witterung Widerstand geleistet haben. Da die alten Germanen nur in Holz bauten, so kann es allerdings kaum überraschen, dass sie die Nachbarvölker in der Behandlung des Holzes übertrafen, und selbst der Grieche Priscus die Schönheit des Holzes und dessen Bearbeitung in Attilas Palast bewunderte.

Wenngleich diese altnordischen Kirchen im einzelnen manche Abweichungen zeigen, so stimmen sie doch in der Form und in der Bauart so miteinander überein, dass man annehmen könnte, sie seien sämtlich von einem Baumeister erbaut. Sie bestehen alle aus einem fast quadratischen Mittelbau mit den Sitzplätzen für die Gemeinde; hieran schliesst sich auf der einen Seite der schmälere und niedrigere Chor, welcher meistens durch eine halbrunde Apsis geschlossen ist. Äusserlich ist das ganze Gebäude von einem Säulengang, dem Lop oder Laufgang, umgeben. Zuweilen schliessen sich an diesen Laufgang noch besondere Vorhallen als Eingänge an. Die einzelnen Teile des ganzen Gebäudes, der Laufgang, die Seitenschiffe, das Mittelschiff, der Chor und der aus dem Mittelbau emporragende Glockenturm sind mit besonderen steilen Dächern bedeckt, so dass zuweilen fünf bis sechs Dächer übereinander hervorragen und dem Ganzen das Ansehen einer Pyramide geben.

Die Wände bestehen aus starken, aufrechten Bohlen, welche durch Falzen ineinander greifen; sie werden an den Ecken durch starke, runde Pfosten (geschälte und geglättete Baumstämme) gestützt und oben und unten durch Bretter zusammengehalten. Daher der Name *Reiswerk-* oder *Stabkirchen.* Der Laufgang ist durch kurze, nur bis zur Brusthöhe reichende Bohlen gegen aussen geschlossen, darüber sind Arkaden oder fensterartige Öffnungen angebracht. Im Innern stehen acht bis zwölf hohe, schlanke, runde Säulen meistens mit Würfelkapitälen, welche die Seitenschiffe von dem Mittelschiff trennen und auf halbkreisförmigen Bogen die obere Wand tragen. Fenster hatten die Kirchen ursprünglich nicht, sondern nur eine Reihe kleiner Luftlöcher, etwa 14 cm im Durchmesser, ohne Spur einer Verglasung. Die jetzigen, als Erker vorspringenden Dachfenster stammen aus dem 17. Jahrhundert. Auch die hölzernen Tonnengewölbe sind späteren Ursprungs, die ältere Bauart kannte weder Gewölbe, noch flache Decken, sondern nur das offene Sparrwerk. Wo die Dächer der Seitenschiffe sich an die Säulen des Mittelschiffs anschliessen, öffnet sich die obere Wand zu einer Art Triforium, in welchem die stärkeren Pfosten durch kreuzweise gestellte, mit Schnitzereien verzierte Bretter zu einer Brüstung oder durch halbkreisförmige Bogen verbunden sind und die obere Wand tragen. Die Dächer sind mit Brettern, Schindeln oder Schiefer gedeckt.

Die Thüren sind meist rundbogig gedeckt, 1 m breit, 2 bis 3 m hoch, oft mit reichem Schnitzwerk verziert, welches aus verwickelten Verschlingungen

besteht, die in Schlangen, Fische, Vogelköpfe oder andere phantastische Gestalten auslaufen. (Vgl. Ztschr. f. bild. Kunst, XXI, S. 164 ff.) Ähnliche Verzierungen finden sich an anderen Stellen, an den Säulenkapitälen, an den kleineren Wandflächen etc. in grosser Mannigfaltigkeit, in manchen Kirchen, z. B. zu Urnes, will man gegen vierzig verschiedene Muster gezählt haben. Die Behandlung dieser Schnitzereien ist sehr verschieden und z. B. in der Kirche zu Tinn viel flacher und charakterloser als in älteren Kirchen; es scheint daher, dass die einheimische Kunst durch Eindringen des romanischen Baustils schon Ende des 12. Jahrhunderts im Erlöschen gewesen ist. An den Aussenseiten sind diese Schnitzereien nirgends als Schmuck verwendet. Dagegen ragen an der Spitze der oberen Giebel geschnitzte Balkenenden hervor, welche den Enden des Hirschgeweihes, den knorrigen Ästen der Eiche, Schlangen, Drachen oder sonstigen phantastischen Tieren nachgebildet sind. Ausser dem aus der Mitte des Daches hervorragenden Türmchen finden sich noch freistehende Glockentürme neben der Kirche. (Siehe die Abbildung der Kirche zu Wang, Ztschr. XXI, S. 166.)

Fast alle noch erhaltenen Kirchen haben im Laufe der Jahrhunderte manche kleinen Veränderungen erfahren, ohne dass dadurch der Charakter beeinträchtigt worden wäre. Am besten erhalten sind die Kirchen zu Borgund und Urnes in Nieder-Telemarken, das reichste Schnitzwerk besitzen Hurun in Valders, besonders Urnes.

Wie in einzelnen Teilen des Baues, so weichen diese Kirchen auch in der Grösse von einander ab, die kleinste ist die Kirche zu Borgund, etwa 10 m lang, die grösste ist die Kirche zu Hoprekstad in Soge, etwa 23 m lang.

Die Stabkirchen machen auf den ersten Blick durch den Baustil einen fremdartigen Eindruck, und man ist daher auch vielfach bemüht gewesen, die Entwickelung der Bauart auf orientalischen, besonders auf griechischen und arabischen Einfluss zurückzuführen. Auf ihren Raubzügen mögen die Normannen orientalische Küsten besucht und wohl griechische Kuppelkirchen kennen gelernt haben, auch mögen einzelne griechische Kaufleute auf ihren Handelsreisen Norwegen besucht und ihre schönen hohen Kirchen geschildert haben, und einige griechische Priester sind nachweislich bei der Bekehrung der Norweger thätig gewesen; aber eine regelmässige Handelsverbindung zwischen Norwegen und Griechenland ist ebensowenig nachgewiesen wie der dauernde Aufenthalt griechischer Missionäre in Norwegen. Man hat daher diese Ansicht wieder aufgegeben. Da die 600 bis 700 dieser Kirchen über das ganze Land verbreitet waren, so kann man wohl kaum noch an einen fremden Einfluss denken, und wenn derselbe wirklich vorhanden gewesen wäre, so müsste er den Angelsachsen oder den Deutschen zugewiesen werden. Im Laufe des 10. Jahrhunderts hatten Missionäre aus Schottland und England lange vergebliche Versuche gemacht, dem Christentum in Norwegen Eingang zu verschaffen; nachdem aber Olaf Tryggwason, gestorben am 9. September 1000, die Alleinherrschaft errungen hatte, führte er die Bekehrung mit Gewalt durch. In seinem Gefolge befanden sich viele englische Geistliche, welche er als Priester und Bischöfe einsetzte und ihnen den Bau der Kirchen übertrug. So wie das Bedürfnis sich steigerte, berief er neue Geistliche aus England, welche predigten und lehrten, wo es ihnen gefiel, und wenn sie gefielen, zu Priestern und Bischöfen gewählt wurden. Unter den Nachfolgern machte das Christentum keine wesentlichen Fortschritte; als aber Olaf der Dicke nach dem Tode Erichs die Alleinherrschaft gewonnen hatte, ergriff er das Bekehrungswerk mit neuem Eifer und verfolgte das Heidentum in seine fernsten Schlupfwinkel. Aber auch er besetzte alle kirchlichen Ämter mit englischen Geistlichen, und erst nachdem er sich 1018 dem Hamburger Erzbistum angeschlossen hatte, mag er einzelne deutsche Geistliche nach Norwegen berufen haben, welche vielleicht auf die Entwickelung des Baustils von Einfluss gewesen sein mögen. Doch Angelsachsen und Sachsen waren wie die Normannen Germanen, und ihren Einfluss kann man wohl nicht als einen fremdländischen bezeichnen.

Dem Baustil eigentümlich sind die aus dem Giebel hervorragenden, phantastisch geschnitzten Balkenenden. Diese Giebelspitzen werden von altdeutschen Dichtern vielfach als Zierde des Hauses gerühmt. Im Beowulfliede wird Hrodgars Haus ein Hirsch (Hevrot), auch ein hornreiches Haus genannt, wegen der vielen hervorragenden Spitzen. Im späteren Mittelalter wurden in Süddeutschland die hervorragenden Ecken der gotischen Burgen ebenfalls Hirsche genannt und die in Bauernhäusern in Norddeutschland noch jetzt gebräuchlichen Pferdeköpfe und Schwanenhälse sind wohl als Überreste dieses altdeutschen Brauches zu betrachten. Von grösserer Bedeutung aber sind die eigenartigen Schnitzereien, womit die Säulenkapitäle, die Thüren, die Balkenköpfe, die Wände etc. verziert sind. Wir haben schon oben erwähnt, dass im Beowulfliede „die

wunderhohen Wände, von Wurmbildern glänzend" gepriesen werden, ebenso dass Priscus die Wurmbilder in Attilas Palast bewundert; doch auch bei andern germanischen Volksstämmen finden wir diese Linienverzierung in Gebrauch. Ein in Ravenna aufgefundenes Fragment einer Rüstung zeigt Reste solcher Linienverzierung. Gesimsstücke der ältesten Kirche in Genf, wahrscheinlich im 5. Jahrhundert von den Burgundern erbaut, sind mit diesen wurmförmigen Linien verziert; Brunhild schenkte zwei hölzerne Schalen an ihre Verwandten in Spanien, deren Ränder mit Wurmlinien und Gold und Edelsteinen verziert waren; sehr reich und schön entwickelt finden sich diese Verzierungen bei Gewandnadeln (Fibeln) der Franken und Angelsachsen, auch die in Vimose und Kragehul auf Fühnen gefundenen Lanzenschäfte sind mit diesen Schnitzereien verziert. Selbst an den Kleidungsstücken haben dieselben Verwendung gefunden; wie Bonifatius berichtet, schmückten die Angelsachsen die Ränder ihrer Kleider mit Bildern von Würmern. Der Gebrauch dieser eigenartigen Verzierungen ist also fast bei allen germanischen Volksstämmen nachzuweisen, sie kommen aber bei keinem andern Volke vor und sind also den Germanen eigentümlich, wie die Arabesken den Arabern. Diese Wurmbilder liefern daher auch wohl den sichern Nachweis, dass die Stabkirchen germanischen Ursprungs und nicht durch fremde Einflüsse entstanden sind. Für unsere Frage mag es gleichgültig sein, ob sie durch Einwirkung angelsächsicher und deutscher Priester oder durch bei den Norwegern herrschenden Baustil ihre Form erhalten haben, denn in diesem Falle würden sie auch germanischen Ursprungs sein.

Muss man demnach die Stabkirchen als Repräsentanten des altdeutschen Baustils betrachten, so liegt es nahe, dass auch die alten deutschen Holzkirchen in ähnlicher Weise erbaut gewesen sind. Namentlich gilt dies von der letzten hölzernen Domkirche in Hamburg, welche vom Erzbischof Unwan (1013—1030) erbaut worden ist. Unwan gehörte einer der angesehensten sächsischen Adelsfamilien an; er trat überall als sächsicher Fürst auf; mit rücksichtslosem Mut vertrat er seine Rechte, und treu der angeerbten Abneigung gegen Steinbauten liess er das dreissig Jahre unter Trümmern begrabene Hamburg aus Holz wieder aufbauen. Die Gebäude werden wegen ihrer Pracht von den Zeitgenossen bewundert, und Hamburg wird als eine der schönsten Städte in Sachsen gerühmt. Sollte dies möglich gewesen sein, wenn Unwan hier Blockhausbauten errichtet hätte? Obgleich uns keine Abbildung und keine Beschreibung der Domkirche Unwans erhalten ist, so müssen wir wohl annehmen, dass sie im Stil der Stabkirchen erbaut war. Aber auch die älteren Hamburger Kirchen, welche von Adaldag und von Karl d. Gr. erbaut wurden, werden eine ähnliche Form gehabt haben, wenn den Angelsachsen schon vor ihrer Auswanderung derselbe Baustil bekannt war. Dann erklärt sich auch, dass Bonifatius die bei Geismar gefällte Thorseiche zum Bau einer Kirche verwendet hat. Er konnte die Eiche durch deutsche Arbeiter, welche sehr geschickt in der Bearbeitung des Holzes waren, in Bohlen zerlegen lassen, um daraus die Wände herzustellen, schlanke Fichten für die hohen Säulen zum Tragen des Daches fanden sich in der umgebenden Waldung in Menge, und das Gotteshaus war bald in einer den Deutschen angenehmen Form erbaut. Als später der Steinbau in Niedersachsen Eingang fand, wurde noch manches aus dem Stil der Stabkirchen beibehalten. Die ältesten steinernen Kirchen in Holstein, die sogenannten Vicelin-Kirchen, sind keine Basiliken, sondern sie sind nach dem Grundriss der Stabkirchen erbaut: an den fast quadratischen Mittelbau lehnt sich der schmälere und niedrigere Chor, Mittelbau, Chor und Apsis sind mit besonderen hohen Dächern gedeckt [1]), nur die hohen Säulen und der umgebende Säulengang, der Lop, fehlen, da die dicken Mauern aus Felsen das Dach ohne besondere Stützen tragen können. Selbst in Süddeutschland, besonders in Oberbayern, erinnern in ihrer Form viele Dorfkirchen an die Stabkirchen, so dass man sie als Nachbildungen der alten Holzkirchen betrachten muss.

Die Stabkirchen sind aber nicht nur die übrig gebliebenen Repräsentanten des altdeutschen Kirchenbaues, sondern des altdeutschen Baustils überhaupt. Im römischen Reich fanden die Christen die alten Göttertempel vor, doch konnten sie diese nicht als Vorbilder für ihre Gotteshäuser benutzen, da sie den Bedürfnissen ihres Kultus nicht entsprachen; dagegen erfüllten die Markt- und Gerichtshallen, die Basiliken alle Anforderungen, und die Christen wählten daher zunächst diesen Baustil für ihre Kirchen. Die Germanen bauten keine Tempel, ihre Götter wohnten im heiligen Walde, auf schneebedeckten Bergen, in Felsenklüften, im Meer oder in Erdhöhlen, aber nicht in Tempeln, von Händen gemacht. Die Dichter haben die Wohnungen der Götter zwar beschrieben, aber

1) Siehe die Abbildungen der Kirchen zu Bosau, Leezen, Warder etc. bei Prof. Dr. Rich. Haupt.

die Menschen haben sie nicht erbaut. In Deutschland fanden daher die Christen in den Kultusstätten ebenfalls keine Vorbilder für ihre Kirchenbauten, noch weniger aber war es geraten, die römischen Basiliken zu wählen, denn diese würden die Einführung des Christentums bei den Deutschen noch mehr erschwert haben. Dagegen entsprach der Herrensaal (Met- oder Biersaal) der Fürsten und Edlinge den Ansprüchen des christlichen Gottesdienstes, und die Germanen fühlten sich in solchen Räumen heimisch, sie waren gewohnt, hier die Edelsten ihres Volkes reden zu hören, hier trugen die Sänger ihre Lieder vor, und um den Saal in eine Kirche zu verwandeln, brauchte man nur die Apsis zur Aufstellung des Altars anzufügen. Es war daher gewiss sehr richtig, wenn die ersten Missionäre diesen Stil für ihre Kirchen wählten. Denken wir uns den Chor der Stabkirchen weggeräumt, so haben wir den Metsaal vor uns, wie er in den alten Dichtungen beschrieben wird. Unter den vier hohen Säulen im Innern des Gebäudes befindet sich der erhöhte Sitz für den Herrn und seine Frau, um die Bedienung der Gäste überwachen zu können; an den Wänden sind ringsum die Bänke für die Festgenossen angebracht, unter dem vorspringenden Dach des Säulenganges ruhen die Gäste nach den beendeten Kampfspielen aus und unterhalten sich mit Spiel und Gesang etc.

Allerdings war den Germanen der Blockhausbau nicht unbekannt; sie benutzten denselben für die Errichtung ihrer Viehställe und Scheunen, für die Wohnhäuser der Bauern etc., aber für die Herrenwohnung genügte derselbe nicht. Als nun ein neuer Baustil, der Steinbau, Eingang fand, da wurden die Paläste der Fürsten und Edlinge, sowie alle kirchlichen Gebäude in diesem Stil aufgeführt, sobald ein Neubau notwendig war; für alle übrigen Gebäude blieb der Blockhausbau noch so lange in Gebrauch, als die Waldungen noch reichliches Bauholz lieferten. Nachdem die Waldungen sich mehr und mehr lichteten, wurde der Blockhausbau allmählich durch Fachwerkbauten verdrängt. Daraus erklärt sich, dass der Blockhausbau sich nur in sehr holzreichen Gegenden bis jetzt erhalten hat; aber ihn deswegen als den eigentlichen Baustil der alten Germanen zu bezeichnen, widerspricht allen historischen Nachrichten.



Stuckornament von der Decke der Villa Botzow in Berlin.

KLEINE MITTEILUNGEN.

=tt. Am 7. Juni starb der badische Hofmaler *Wilhelm Dürr* in München. Geboren 1815 zu Villingen in Baden, kam Dürr 1830 an die Wiener Akademie und wurde Schüler von Kupelwieser. Von 1840—1843 hielt er sich in Italien, vorzugsweise in Rom auf und liess sich alsdann in Freiburg nieder, wo er mehr als vier Jahrzehnte thätig war und erst vor einigen Jahren seinem Sohne nach München folgte, um hier den Rest seines Lebens zu verbringen. Dürr hat eine grosse Zahl Ölgemälde für Kirchen ausgeführt und sei hier nur das in der hiesigen evangelischen Ludwigskirche, zwei im Münster zu Altbreisach und seine „Himmelfahrt Christi" in Weinbrenners evangelischer Stadtpfarrkirche zu Karlsruhe erwähnt. Die Karlsruher Galerie hat von dem Künstler das Ölgemälde „Der heilige Gallus predigt den heidnischen Alemannen am Bodensee das Evangelium um das Jahr 600" und das Aquarell „Der Karfunkel" nach dem Gedichte von J. P. Hebel. —

H. A. L. — Dr. jur. *Heinrich Albert Erbstein*, königl. sächsischer Hofrat und Direktor des Historischen Museums (Rüstkammer) und der Porzellan- und Gefässsammlung in Dresden, starb zu Blasewitz am 25. Juni. Geboren im Jahre 1840 zu Dresden, hatte er in Leipzig seine Studien gemacht und war vom Jahre 1862 bis 1866 Konservator und Sekretär am Germanischen Museum in Nürnberg gewesen. Seit einigen Jahren bekleidete er die Stellung eines Direktors an den königl. Sammlungen im Johanneum zu Dresden. Als solcher veröffentlichte er die „Beschreibung des Königl. Historischen Museums und der Königl. Gewehrgalerie." Dresden 1889. 8., ein Werk, das auf Grund sorgfältiger archivalischer Forschungen eine lange Reihe neuer Aufschlüsse zur Geschichte jener Sammlungen beibrachte. Von seinen Arbeiten über die Geschichte der Porzellansammlung kam nur der sie betreffende Abschnitt im „Führer durch die Königl. Sammlungen zu Dresden" zur Veröffentlichung. Das grosse wissenschaftliche Ansehen, welches Erbstein genoss, beruhte indessen in erster Linie auf seiner ausgezeichneten Kennerschaft in dem Gebiete der Münzkunde. Doch gehören seine diesbezüglichen Arbeiten, die er gemeinsam mit seinem älteren Bruder, *Julius Richard Erbstein*, ausführte, nicht hierher, weshalb wir den Leser auf den Dresdener Anzeiger vom 28. Juni (4. Beilage) verweisen, wo sich nähere Angaben über das Wirken Erbsteins finden.

x. Die kgl. Kunstakademie zu Antwerpen hat den Galeriedirektor Prof. Dr. *Karl Woermann* in Dresden einstimmig zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt.

=tt. *Karlsruhe.* Der Grossherzog von Baden hat unterm 14. Juni d. J. den königlich bayerischen Professor *Klaus Meyer* in München zum etatmässigen Professor an der hiesigen Kunstschule ernannt.

*** *Der Privatdozent an der Münchener Universität Dr. Berthold Riehl* hat eine Professur für Kunstgeschichte erhalten.

*** *Dem polnischen Maler H. Siemiradzki* war für sein Gemälde „Phryne in Eleusis" von der Kunstakademie zu Krakau die Bartschewski-Prämie zuerkannt worden. Wie die „Nowosti" mitteilen, hat der Maler jedoch die Prämie zurückgewiesen und in einem Brief an die Akademie erklärt, dass er die ehrende Auszeichnung ablehne, weil er der Meinung ist, dass Prämien jungen beginnenden Künstlern zur Ansporнung zuerkannt werden müssen und nicht alten und bekannten Künstlern, die einer derartigen Förderung nicht bedürfen.

*** *Zum Präsidenten der Akademie der Künste in Berlin* ist vom Senate auch für das Jahr 1891 Prof. *Carl Becker* und zu seinem Stellvertreter Geh. Regierungsrat Prof. *H. Ende* gewählt worden.

Dem Bildhauer Gustav Eberlein in Berlin ist die Ausführung der Kaiser-Wilhelm-Denkmäler für *Mannheim* und *Elberfeld* übertragen worden.

⊙ *In der Konkurrenz um das Kaiser-Wilhelm-Denkmal auf dem Kyffhäuser*, welches die deutschen Soldaten zu errichten beabsichtigen, hat das Preisgericht in seiner zu Berlin abgehaltenen Sitzung vom 24. Juni den ersten Preis von 6000 M. einstimmig dem Entwurfe des Architekten *Bruno Schmitz* zuerkannt. Zugleich hat der geschäftsführende Ausschuss beschlossen, den Entwurf von Schmitz „unter Vorbehalt einiger Änderungen in dem architektonischen und bildhauerischen Schmuck" zur Ausführung zu bringen. Den zweiten Preis von 4000 M. erhielten die Entwürfe von Regierungsbaumeister *Stahn* und Bildhauer *Böse*, den dritten Preis von 3000 M. die Entwürfe von Bildhauer *Hundrieser* und Architekt *Dofflein* und eine lobende Anerkennung die Entwürfe von *Max Klein*, Prof. *Herter*, *Max Baumbach* und ein Entwurf mit dem Motto „Deutsche Soldaten". Der geschäftsführende Ausschuss hat ferner beschlossen, die letzteren Entwürfe für je 2000 Mark anzukaufen und eventuell bei der Ausführung des Schmitzschen Entwurfes mit zu verwenden. Zu der Preisbewerbung waren 24 Entwürfe eingegangen, die für einige Zeit im Landesausstellungsgebäude in Berlin ausgestellt bleiben.

⊙ *In der Angelegenheit des in Berlin zu errichtenden Nationaldenkmals für Kaiser Wilhelm I.* ist nunmehr die erste endgültige Entscheidung gefallen. Nach dem Antrage einer Kommission, welche zur Vorberatung über den Antrag der verbündeten Regierungen, „die Zustimmung dazu zu erteilen, dass das Nationaldenkmal für den hochseligen Kaiser Wilhelm in Gestalt eines Reiterstandbildes auf dem Platze der Schlossfreiheit errichtet und für den Entwurf ein engerer Wettbewerb ausgeschrieben werde", niedergesetzt worden war, hat der Reichstag in seiner Sitzung vom 2. Juli beschlossen, „die Entscheidung über den Platz, über die Gestalt des Denkmals und über die Art eines engeren Wettbewerbes der Entschliessung Seiner Majestät des Kaisers anheimzugeben". Nachdem der Kaiser von dem Beschluss des Reichstages Kenntnis erhalten, hat er dem Reichskanzler seine Genugthuung über dieses Votum zu erkennen gegeben mit dem Hinzufügen, dass er es sich angelegen sein lassen werde, das Denkmal des Heldenkaisers würdig herstellen zu lassen, aber die Kosten innerhalb der durch die Finanzlage gebotenen Grenzen zu halten. Der Beschluss des Reichstages ist dadurch herbeigeführt worden, dass der Staatssekretär v. Boetticher in der Sitzung der Kommission erklärt hatte, dass der

ganz bestimmt kundgegebene Wunsch des Kaisers dahin gehe, das Denkmal in der Nähe des Schlosses zu haben und dass daher nur die Schlossfreiheit gewählt werden könne. Auch den verbündeten Regierungen sei der Wunsch des Kaisers, der sich in den Plan eines Reiterstandbildes auf der Schlossfreiheit eingelebt habe, massgebend gewesen. Beiläufig teilte der Staatssekretär noch mit, dass im Staatsministerium eine grosse Anzahl von Stimmen für den Pariser Platz gewesen sei.

*** *Ein Denkmal des Volksmannes Waldeck* in Form einer überlebensgrossen Statue aus karrarischem Marmor auf einem Sockel von schlesischem Marmor, ein Werk des Bildhauers *Heinrich Walger*, ist am 30. Juni im Oranienpark in Berlin enthüllt worden.

=tt. *Mannheim.* Das bei Professor Robert Dietz in Dresden bestellte Modell für Errichtung eines Reiterdenkmales Kaiser Wilhelm I. im hiesigen Schlosshofe ist übergeben worden, hat sich jedoch nicht des Beifalls von seiten des berufenen Subkomitees zu erfreuen gehabt und wurde infolge davon vom Gesamtausschusse der Beschluss gefasst, von sämtlichen bereits vorhandenen 18 Modellen Abstand zu nehmen und dem Bildhauer *Gustav Eberlein* in Berlin den Auftrag zugehen zu lassen, ein ganz neues Modell anzufertigen und ihm gleichzeitig die Ausführung zu übertragen.

Ein Denkmal des Philosophen Moses Mendelssohn ist am 18. Juni in *Dessau*, seiner Geburtsstadt, enthüllt worden. Es besteht aus der Bronzebüste des Philosophen, die sich auf einem Sandsteinsockel erhebt, der aus einer Brunnenschale emporsteigt. An den Sockel lehnt sich eine weibliche Gestalt, die Personifikation der Philosophie. Das Denkmal ist eine Schöpfung des Berliner Bildhauers *Heinz Hoffmeister*.

=tt. *Darmstadt.* Am 15. Juni erfolgte die feierliche Enthüllung des Denkmals von Abt *Georg Joseph Vogler* (geb. 1749 zu Würzburg, von 1807 bis zu seinem 1814 erfolgten Tode Kapellmeister dahier) auf dem Südende des hiesigen Mathildenplatzes. Das von Prof. *Robert Henze* in Dresden gefertigte Denkmal besteht aus einem drei Meter hohen Granitpostamente, welches die Bronzebüste des Komponisten trägt. An zwei Seiten des Postamentes fanden die in Erz gegossenen Medaillons der beiden bedeutendsten Schüler Voglers, Carl Maria von Weber und Meyerbeer, ihren Platz.

*** *Zu den Kosten des Ankaufs der Fürstlich Sulkowskischen Waffensammlung für das Germanische Museum* in Nürnberg hat Kaiser Wilhelm II. einen ausserordentlichen Beitrag von 10000 M. gespendet.

* *Eine Sammlung von Ölgemälden und Aquarellen Turners*, die sich bisher im Besitze des Herrn Ayscough Fawkes in Farnley Hall befand, ist am 27. Juni in London für 24361 Pfd. versteigert worden. Die 35 Rheinbilder der Sammlung erzielten die Summe von 5434 Pfd. „Mainz“ brachte 410 Guineen, „Köln“ 280 Guineen, „Neuwied und Weissenturm“ 215 Guineen etc. Von den Aquarellen des Meisters wurde „Der Luzerner See, von Flüelen aus gesehen“, mit 2200 Guineen bezahlt, „Mont Blanc, vom Aostathale aus“, mit 1000 Guineen, „Der Genfer See“ mit 2500 Guineen, „Die Victory, von Trafalgar zurückkehrend“, mit 2050 Guineen und „Die Sonne in einem Nebel aufgehend“ mit 2050 Guineen.

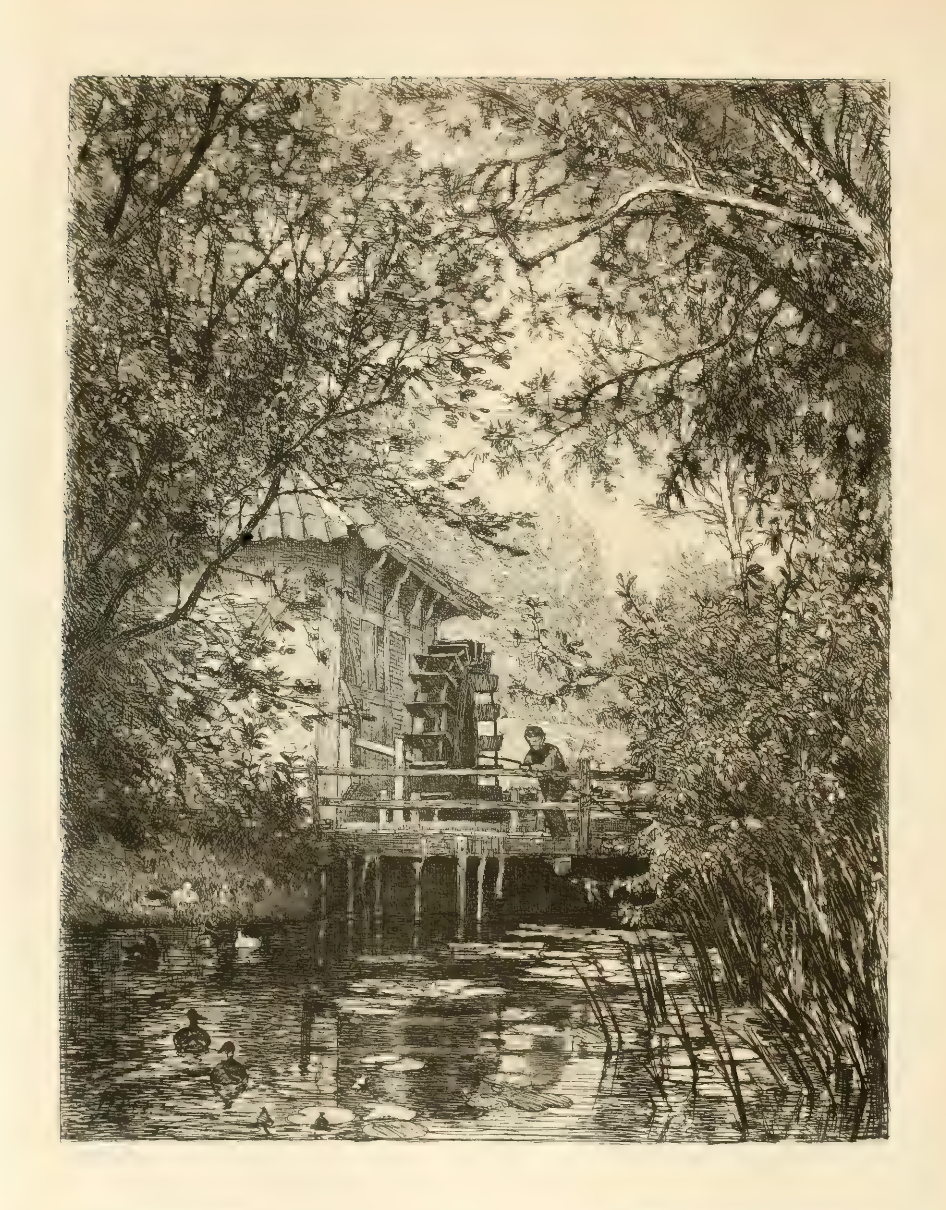
⊙ *Die 62. Ausstellung der königl. Kunstakademie in Berlin* ist am 29. Juni im Landesausstellungsgebäude eröffnet worden. Der Katalog, von dem, wie gewöhnlich, zwei Ausgaben, eine illustrirte und eine nicht illustrirte, im Verlage von Rud. Schuster erschienen sind, zählt 1549 Nummern auf gegen 1111 im vorigen Jahre. Darunter befinden sich 1017 Ölgemälde, 260 Nummern Aquarelle und Zeichnungen, 66 Nummern Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte, 181 plastische Werke und 24 Nummern architektonische Entwürfe. — Der Kaiser hat sechs Gemälde angekauft: Empfang Kaiser Wilhelm II. auf der Reede von Spithead am 2. August 1889 von *Hans Bohrdt*, Krieg im Frieden, Manöverscene von *August Blunck*, Das Matterhorn von *Eugen Bracht*, Ziehendes Elchrudel im Winter von *Richard Friese*, Naröfjord in Norwegen von *A. Normann* und Hilfe in Sicht, Marine von *H. Schnars-Alquist*

O. M. Zu Ehren des *zehnten medizinischen Kongresses* wird im Lichthof des *Berliner Kunstgewerbemuseums* vom 1. bis 15. August eine Sonderausstellung veranstaltet von künstlerisch und kulturhistorisch interessanten Gegenständen, welche sich auf die Medizin beziehen. Vornehmlich gilt es alles hierhin gehörige Material aus sämtlichen Abteilungen der Museen vorzuführen. Ägypten, Griechenland und Rom werden mit medizinischen Instrumenten und Salbentöpfen vertreten sein, das Museum für Völkerkunde wird die Geräte wilder Stämme und ihre Zauberapparate hergeben, aus dem Münzkabinett ist eine Sammlung von mehr als 150 Medaillen berühmter Ärzte zu erwarten, aus dem Kupferstichkabinett Porträts, medizinische Werke mit Abbildungen und zahlreiche sittengeschichtliche Darstellungen. Das Kunstgewerbemuseum wird seine Apothekergeräte aus Majolika, Stein und Glas vereinigen, ebenso die Haus- und Feldapotheken und Geräte, darunter den Teppich des berühmten Thurneisser. Das Märkische Museum der Stadt Berlin wird sich mit ähnlichen Stücken beteiligen. Ausserdem haben Privatsammler dem Museum ihre Schätze zur Verfügung gestellt, darunter eine Spezialsammlung von Apothekergeräten, die nach Hunderten zählt. Es wäre sehr dankenswert, wenn noch weitere Anmeldungen bei dem Leiter der Ausstellung Professor Dr. *Lessing* im Kunstgewerbemuseum erfolgen würden. Eine wichtige Erweiterung wird die Ausstellung noch durch Porträts berühmter Ärzte, besonders Berliner Ärzte, (mit Ausschluss der Lebenden) erfahren. Die Medizinische Gesellschaft und im besonderen Herr Dr. *Bartels* (Karlsbad 12/13) hat die Zusammenstellung dieses Teiles übernommen.

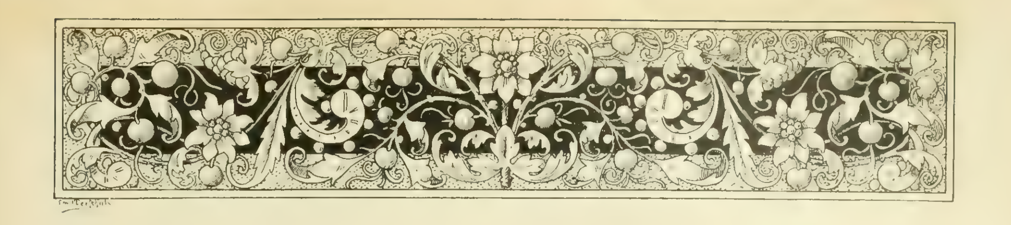


☞ Die nächste Nummer der „Kunstchronik“ erscheint am 24. Juli. ☜

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries.*



Hartmann & Beck Hofkupferdruckerei Dusseldorf



DIE MARIENBURG UND IHRE GEGENWÄRTIGE WIEDERHERSTELLUNG.

VON *HERMANN EHRENBERG.*

MIT ABBILDUNGEN.



DERJENIGE, welcher die Marienburg, dies köstlichste Kleinod mittelalterlicher Palastarchitektur in Deutschland, seit mehreren Jahren nicht gesehen hat und sie jetzt wieder besucht, wird in freudigste Bewunderung geraten über die Veränderungen, die inzwischen an ihr vorgenommen sind. Es ist wahrhaft erstaunlich, was in den fünf Jahren, seitdem ich an dieser Stelle über die Wiederherstellungsarbeiten berichten konnte, geleistet worden ist. Damals war erst der nördliche Flügel des Kreuzganges aus seinem Staube erstanden, die goldene Pforte war in ihren früheren Zustand versetzt, in der Kirche war manche Einzelarbeit bereits vollendet. Aber noch herrschte rings das Chaos, noch konnte man nirgends erkennen, wie sich alles unter der ordnenden Hand des Baumeisters gestalten würde, noch arbeiteten nur wenig Werkleute und sorgfältige Untersuchung der Trümmer hatte noch den Vorrang vor thatsächlicher Ausführung. Ein wie anderes Bild bietet sich jetzt dar! Die Zukunftspläne, von denen ich an der Hand der Mitteilungen von zuständigster Seite erzählen durfte, sind zur Wirklichkeit geworden oder gehen derselben in kürzester Frist entgegen und bereits ist es möglich, sich im Geiste von der hehren und glänzenden architektonischen Schönheit, die hier in künstlerischer Reinheit ihre Auferstehung feiern soll, ein anschauliches Bild zu machen.

Es wird den Lesern erinnerlich sein, dass die Marienburg, der einstmalige Sitz der Hochmeister des mächtigsten Ritterordens der Welt, im wesentlichen aus der Vorburg, dem Mittelschloss und dem Hochschloss sich zusammensetzt, von denen besonders die beiden letzteren eine allgemeinere Anteilnahme erheischen. Das Mittelschloss, das der Mitte des 14. Jahrhunderts entstammt und die höchste Entwickelung gotischer Profanarchitektur bedeutet, ist nach den Freiheitskriegen wiederhergestellt worden. Dagegen lag das Hochschloss, ein nicht so glänzender aber um so merkwürdigerer und wirkungsvollerer Bau, in Trümmern. Zwar standen seine gewaltigen Mauermassen nach aussen hin noch Achtung gebietend da. Aber die Fensterreihen waren verändert, die alten Luken waren willkürlich versetzt, die Blendgiebel fehlten und den Turm krönte eine hässliche Haube. Innen sah es noch schlimmer aus. Die Gewölbe waren gewaltsam eingeschlagen, Holzböden zur Bergung der militärischen Kornvorräte eingezogen und Schmutz, Tünche und Holzflickereien verdeckten gleichmässig und undurchsichtig die alten, schönen, edlen Formen, die sich aus dem Zerstörungswerk des vorigen Jahrhunderts noch im Verborgenen erhalten hatten.

Diese Reste festzustellen und zu untersuchen, war die erste Aufgabe, welche dem Regierungsbaumeister *Steinbrecht* zufiel, als ihm vor sieben Jahren seitens des Ministeriums der Auftrag zu teil ward, die längst geplanten und gewünschten Wiederherstellungsarbeiten an dem Hochschloss auszuführen. Man hatte damals noch nicht an so weitausschauende Pläne gedacht, wie sie jetzt bereits mitten in der Ausführung begriffen sind, man hatte wohl nicht geglaubt, dass die dadurch verursachten namhaften Kosten sich lohnen würden, dass der künstlerische Ertrag ein genügend grosser und reicher sein werde.

Nur die Schlosskirche mit den unmittelbar anstossenden Teilen des Nordflügels war in Betracht gezogen worden. Dass man dann so bald die Absichten erweiterte, ist dem verständnisvollen und lebhaften Interesse, welches der gegenwärtige preussische Kultusminister *von Gossler*, wie überhaupt dem deutschen Altertum, so ganz besonders der Marienburg widmet, und dem glücklichen Griffe, den man mit der Übertragung der Leitung an Herrn *Steinbrecht**) gethan hatte, zu danken. Durch Studienreisen im In- und Ausland vorbereitet, hat derselbe in der Erforschung der Baukunst des Deutschritterordens und bei den Bauten an der Marienburg eine Sachkunde, einen Fleiss und eine Geschicklichkeit bethätigt, wie dies hervorragender gar nicht gedacht werden kann. Seine mit zahlreichen und trefflichen Abbildungen ausgestatteten Veröffentlichungen und Berichte, die durchaus neue Gesichtspunkte erschlossen, erregten das grösste Aufsehen und seine Darlegungen unterstützten aufs wirksamste die weit über die Fachkreise hinaus gehegten Pläne und Wünsche, eine völlige Wiederherstellung des Hochschlosses ins Werk zu setzen. Und was das Erfreulichste bei der Sache ist, es wird hier nicht nach irgendwelchen künstlerischen Plänen frei gewaltet und geschaltet: auf archäologisch streng gesicherter Unterlage vielmehr bewegt sich alles, was hier geschieht. So arg die Verwüstung erschien, so ist unter dem Schmutz doch immer noch so viel übrig geblieben, dass bei der sorgfältigen gewissenhaften Einzelarbeit und der Heranziehung der alten Urkunden, wie sie hier geübt wird, ein genauer Wiederaufbau ermöglicht worden ist.

Was zunächst das Äussere des Hochschlosses betrifft, so sind die späteren Fenster durchweg beseitigt und die alten Fenster und Luken wiederhergestellt; wirkungsvoll ist dabei besonders der vorher ungekannte Wehrgang, der hoch über allen Stockwerken aussen und innen ringsherum läuft, sowie die schmalen, zierlichen Spitzbogenfenster, die man an der Südseite entdeckt hat. Eine Überraschung gewährt die Ostseite in ihrer neuen Gestalt durch die geringe Zahl und die Kleinheit der Fenster, die fast nur Schiessscharten genannt werden können. Der wuchtige Ernst und die Kraft, die dem Gebäude innewohnt, wird durch diesen Umstand mächtig gesteigert, und in der That haben wir hier die älteste, wie es scheint, gänzlich unveränderte Form aus der ersten Zeit der Ritterherrschaft vor uns. Hier tritt uns der Festungscharakter noch ungeschwächt entgegen, hier hat die spätere Ordenszeit, in der die Sorge vor dem Feind glänzendem Wohlleben nachstand, nichts Wesentliches geändert. Dieser späteren Zeit (dem 14. Jahrhundert) gehören die drei schönen Giebel an, die dem oberen Bau einen ausgezeichneten Abschluss geben, und zwar zwei nach Westen, nach der grossen Weichselniederung hin und einer nach Osten hin (an der südlichen Ecke). Den nördlichen Teil der Ostseite ziert an Stelle des fehlenden Giebels der Turm, dessen Haube jetzt abgenommen ist und der in seinem viereckigen Bau während des August 1889 um drei Meter erhöht worden ist, um nun mit einer gotischen Spitze und oben mit einem freistehenden, von Professor *Behrend* modellirten St. Georg, der in Kupfer getrieben werden soll, gekrönt zu werden. Das Dach des ganzen Baues ist bis auf einen kleinen Rest über der Kirche in seiner ehemaligen steilen Höhe wieder aufgeführt und mit buntfarbigen Ziegeln neu eingedeckt worden. — Kenner der Marienburg werden sich entsinnen, dass sich an den Nordflügel (die Kirche) des Hochschlosses unmittelbar ein langweiliger und hässlicher Jesuitenbau anschliesst. Derselbe soll jetzt abgebrochen werden, nachdem die dort lagernden Landwehrbekleidungsvorräte nach dem im letzten Sommer wiederhergestellten, in der Vorburg belegenen mittelalterlichen „Karwan" hinübergeschafft sein werden. Zu erwähnen ist hier endlich noch, dass das mit Waffen und Heeresabzeichen aller Art geschmückte Sandsteinportal, welches Friedrich der Grosse an der Südseite angebracht hat, unversehrt stehen geblieben ist. Passt es auch wenig in den Gesamtrahmen hinein, so ist seine Erhaltung doch als eine Handlung schuldiger Pietät mit freudigem Danke zu begrüssen; wenn wir es auch nicht aus einer seiner Verordnungen wüssten, dass Friedrich der Grosse die Schlösser Westpreussens geschont zu sehen wünschte, so würden wir es allein aus diesem für die damalige Zeit kunstvollen und kostspieligen Portal erfahren dass er von Achtung für das ehrwürdige Gebäude erfüllt war und nicht, wie man ihm so vielfach untergelegt, rücksichtslos und barbarisch an der Zerstörung gearbeitet hat. Die Verwüstung des Baues fällt vor und nach Friedrichs Zeit.

Betreten wir nunmehr den Schlosshof, so fällt auch hier die Beseitigung fast sämtlicher späterer Zuthaten sofort ins Auge. Fertiggestellt ist nur der Nordflügel, weit gediehen sind auch die Arbeiten im Süd- und Ostflügel, alles übrige ist aber mitten im

*) Seit kurzem ist zu seiner Unterstützung in Herrn Regierungsbaumeister *Mund* eine vorzügliche Kraft gewonnen worden.

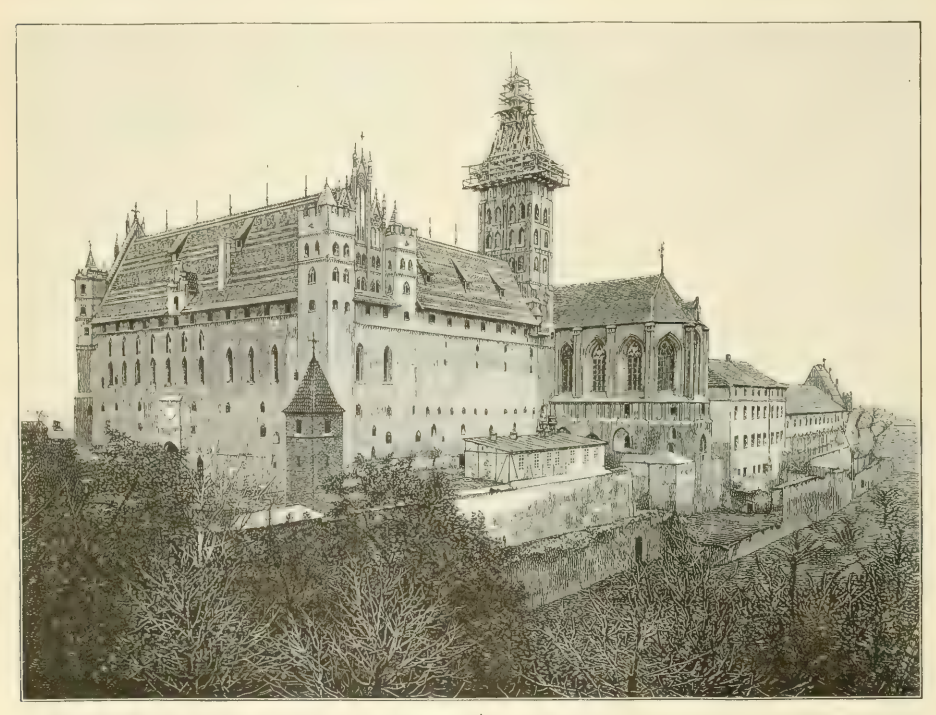
Bau, und wenn der Anblick, der uns dadurch geboten wird, auch noch kein ästhetisch befriedigender ist, so ist er darum um so fesselnder und interessanter. Derjenige, der sich nicht bloss mit einer flüchtigen Beschauung der Dinge begnügt, kann hier den Bau bis in seine Adern, bis in alle Einzelheiten verfolgen. An Überraschungen aller Art hat es bei der Aufdeckung derselben nicht gefehlt; man erkennt jetzt erst, wie sehr man bisher über die innere Einrichtung der Ordensschlösser im unklaren war und wie sehr man ganz besonders bei den Urteilen über die Marienburg im Finstern tappte. Für die Einzelschilderungen wird man selbstverständlich *Steinbrecht* nicht vorgreifen dürfen und wollen; das Wesentliche kann aber hier mitgeteilt werden. Der Ostflügel, der, wie oben bemerkt, nach aussen sich vornehmlich den Charakter der Wehrhaftigkeit bewahrt hat, enthielt die Schlafräume, ein Umstand, der gleichfalls die Kleinheit der Fenster erklärt. Der Südflügel lässt am deutlichsten die Erweiterungsbauten erkennen, die um das Jahr 1300 mit dem ganzen, um 1280 errichteten Hochschloss vorgenommen sein müssen. Man kann nicht bloss bei genauer Durchsuchung des Mauerwerks die alleräItesten Fenster, die bei jenem Umbau vermauert und jetzt natürlich nur zeichnerisch aufgenommen worden sind, deutlich wahrnehmen, auch von aussen, von Süden her sieht der aufmerksame Beobachter, wie im Ziegelwerk plötzlich eine andere Bauart, ein Rautenmuster einsetzt. Für das Innere war diese Umgestaltung, die den Bau um etwa zehn Meter höher führte, von der grössten Bedeutung. Die vorher einfache Burg ward nun fähig, als Palast des Hochmeisters, der bekanntlich erst im Jahr 1309 seinen Sitz von Venedig hierher verlegte, zu dienen. Durch besondere Schönheit zeichnete sich ein Remter aus, der von drei in ihrem Unterbau bis in den Keller wurzelartig sich heraberstreckenden Pfeilern getragen ward, und von dem man bisher nicht die geringste Ahnung hatte. Sehr gefällig sind die spitzbogigen, schlanken, mit Masswerk geschmückten Fenster, die ihm und den anstossenden Räumen von Süden her Licht zuführten. Dem Umstand, dass in diesem Flügel sich die Speisesäle für die verschiedenen Gruppen der Ordensbrüder befanden, ist es wohl zuzuschreiben, dass der im übrigen zweistöckige Kreuzgang*) hier um ein Stock erhöht war; da innen nämlich Flurgänge fehlten, so war zur Heranbringung der Speisen aussen möglichst viel und möglichst bequem Raum zu schaffen. Im Westflügel ist im Keller die alte Küche mit ihrem riesigen Kamin bereits fertig wiederhergestellt, ebenso im ersten Stock eine Reihe von Zimmern, die entsprechend drei jetzt aufgedeckten, bisher unbekannten Treppenaufgängen drei voneinander abgesonderte Wohnungen (wohl von Grosswürdenträgern des Ordens) bildeten und ihrer Anlage, wie ihrem Schmucke nach gleich ehrend für ihren Erbauer wie für ihren Wiederhersteller sind. Sie sind ganz reizend in ihrer Wirkung.

*) Benutzt wurde wohl nur das obere Stockwerk des Kreuzgangs; das untere diente eben lediglich als Unterbau; wenigstens spricht für diese Annahme der Umstand, dass der Gang am Ostflügel durch eine Kelleröffnung deutlich unterbrochen wird.

Im Nordflügel endlich befinden sich Kapitelsaal und Kirche, wohl die wichtigsten Innenteile des ganzen Gebäudes, beide im Rohbau fertig und beide hinsichtlich ihrer innern Ausschmückung ihrer gänzlichen Vollendung entgegensehend. Dieser Kapitelsaal, und nicht der sogenannte Konventsremter im Mittelschloss*), diente den Ordensbrüdern zum Versammlungsraum für ihre Beratungen, und in sinniger Weise haben diesen Umstand *Steinbrecht* und der Bildhauer Professor *Behrend* (vom Berliner Kunstgewerbemuseum) für die Neuschmückung der Schlusssteine und Kapitäle verwertet. Die drei Säulen, welche den Saal tragen, sind nämlich in Beziehung gesetzt zu den Gelübden der Ritter: Keuschheit, Armut und Gehorsam, welche durch je zwei Scenen des alten und des neuen Testamentes versinnbildlicht werden; auf dem ersten Kapitäl finden wir dementsprechend die Armut, dargestellt durch die Findung Mosis, die Verstossung der Hagar, die Krippe zu Bethlehem und die Flucht nach Ägypten, auf dem zweiten die Keuschheit, symbolisirt durch den Sündenfall, Joseph und Potiphar, Christi Versuchung in der Wüste und die Verkündigung Mariä, und endlich auf dem dritten den Gehorsam mit dem Opfer Abrahams, Moses auf Tabor, Christus am Ölberg und Christi Kreuzestod. Sämtliche zwölf Scenen sind ganz im mittelalterlichen Geist erdacht und ausgeführt, und nur das Auge des Kenners vermag diese ganz vorzüglichen Stücke von wirklich alten Arbeiten zu unterscheiden; als Vorbilder dienten Reste aus anderen Ordensschlössern. Über diesen Kapitälen erheben sich kühn und doch gefällig die Rippen des mächtigen, zur Bewunderung herausfordernden Gewölbes. Von den Wandmalereien, welche nach einem alten Reisebericht 1752 noch leidlich zu sehen waren,

*) Derselbe war vielmehr der Raum, in welchem der Hochmeister seine grösseren Festmahle gab.

und welche die Hochmeister der Reihe nach (bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts) in voller Figur mit entsprechenden Reimen darstellten, hat sich leider nur wenig erhalten; inwieweit es als Anhalt für eine etwaige Neubemalung dienen kann, lässt sich zur Zeit nicht sagen. Unter dem Fussboden hat man die alte Centralluftheizanlage entdeckt und wiederhergestellt, wobei die Fortschritte der modernen Technik nicht ausser Auge gelassen sind. — gewerbemuseums, Herr *Grimmer*, der vor kurzem die Wandmalereien in der Domkirche zu Kulmsee beendet hat, die Arbeit aufgenommen und durch ein neues Verfahren so volle gesättigte Farben erzielt, dass hier unbedingt der richtige Weg für alle ähnlichen Auffrischungen gefunden ist. Eine Inschrift, welche in mehr als Manneshöhe ringsum lief und nur noch schwach erkennbar war, hat sich zum grössten Teil wiederherstellen lassen und lautet im

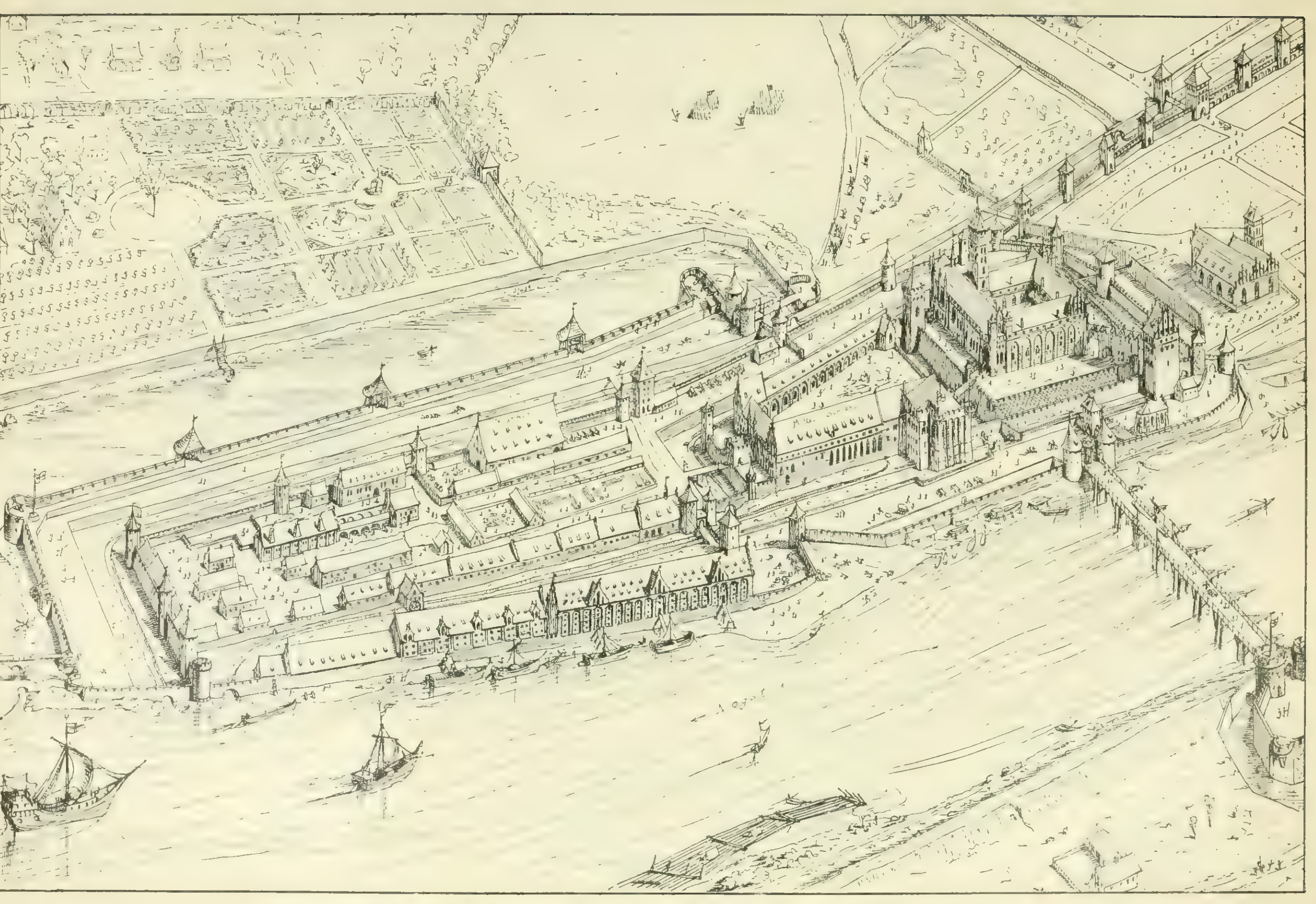


Die Marienburg — Südostseite.

Durch kleine Büsserzellen getrennt, folgt die Kirche, welche man vom Kreuzgang aus durch die goldene Pforte, das unvergleichliche Meisterstück mittelalterlicher Terrakottaarbeit, betritt. Hier sind gleichfalls die Bauhandwerker und Bildhauer im wesentlichen fertig und nur der Maler ist noch etwas im Rückstande. Die westliche Empore mit dem vorgebauten Chor, eine ganz eigenartige Schöpfung, wirkt ungemein reizvoll, und überraschend ist auch die wiedererstandene Farbenpracht an den Wänden und an den Rippen. Nachdem die ersten Versuche nicht ganz geglückt waren, hat ein Schüler des Berliner Kunst-

wesentlichen: „Unsirs heren jare louf tusunt drihundirt was czu houf, dar uf vir und virczik jar ich Gotis hus volbracht ward gar, also do der zwelf botin tag Filipi und Jacobi gelag zu lobe Got an ...... sie do .... so das wir kamen zu ym hir."

Auch im Mittelschloss ist man nicht unthätig gewesen, doch musste man sich hier zunächst lediglich auf Suchen und Forschen beschränken. Es kann ja leider nicht geleugnet werden, dass, so sehr die Wiederherstellung dieses herrlichen Gebäudes von edelster Begeisterung und Liebe getragen war, Fehler



Plan der Stadt und des Schlosses Marienburg. Nach der Rekonstruktion des Regierungsbaumeisters STEINBRECHT

von grösserer Art nicht vermieden worden sind, da die geschichtlichen und technischen Kenntnisse noch nicht so weit vorgeschritten waren, wie es jetzt der Fall ist. Am deutlichsten tritt uns dies in der inneren Ausschmückung der Räume entgegen; nichts als das öde Weiss der Mauertünche finden wir hier an den Wänden, und doch waren diese einst mit Gemälden aller Art geschmückt. Sobald das Hochschloss beendet ist, wird es nun Aufgabe der Bauverwaltung sein, das vor sechszig Jahren Versäumte nachzuholen, und hierzu haben die Vorarbeiten bereits begonnen. Die Tünche ist an einzelnen Stellen abgeschlagen und man hat in der That die alten Farbenspuren entdeckt; irgend ein abschliessendes Ergebnis hat man allerdings noch nicht gewonnen. — Am Dache und am Wehrgang werden gleichfalls Änderungen nötig sein, will man anders die ehemaligen Formen in voller Treue wieder vor sich sehen.

Einen bedeutenden Gewinn darf man sich schliesslich von der Niederlegung der alten hässlichen Häuser, welche die Westseite der Burg nach der Nogat hin verunzieren, versprechen. Einige sind bereits abgerissen, die andern werden hoffentlich bald folgen.

So sehen wir denn das grosse Werk auf der ganzen Linie rüstig vorwärts schreiten. Schneller als in den letzten Jahren kann es nicht gefördert werden, ohne dass die Gründlichkeit und Zuverlässigkeit, mit der bisher gearbeitet worden ist, leidet. Aber wenn in den nächsten sechs Jahren keine Störungen eintreten, so werden wir eine bauliche Anlage vollendet und aus ihrer Asche verjüngt erstehen sehen, die in der ganzen Welt ihres gleichen sucht. Die Vereinigung edelster Formengebung mit praktischer Verwendbarkeit, grösster Fürstenpracht mit kriegerisch-mönchischem Ernste wird nie versagen, ihre erhebende Wirkung auszuüben. Den gewaltigen Männern, welche in den weiten östlichen Provinzen Kultur verbreitet und dort bereits vor einem halben Jahrtausend moderne Staatsgebilde geschaffen haben, kann kein besseres Denkmal gesetzt werden als durch die Wiederaufrichtung ihres geistigen, künstlerischen, militärischen und politischen Mittelpunktes, die andererseits wiederum befruchtenden und anregenden Einfluss auf die Zeitgenossen üben muss. Es ist eine Pflicht der Pietät und gleichzeitig des eigenen Nutzens, deren Erfüllung uns hier obliegt, und darum ist es unbedingt erforderlich, dass in der Beschaffung der Geldmittel, wie sie jetzt durch die Lotterie in genügendem Masse stattfindet, keine Stockung erfolgt, dass vielmehr die Genehmigung zur Veranstaltung der Lotterie nicht bloss verlängert, sondern auf ganz Deutschland ausgedehnt wird. Denn gerade süddeutsche Fürstensöhne und Ritter waren in grossen Scharen dem Orden zugeströmt, und wie der Neubau des Kölner Doms eine Ehrenschuld der gesamten Nation war, so ist auch hier im äussersten Osten ein gemeinsames Wahrzeichen aller deutschen Stämme zu hegen und zu bewahren.

Ende 1889.



Die Marienburg Nordwestseite.

BERLINER ARCHITEKTUR
1875—1890.

VON *ADOLF ROSENBERG.*

MIT ABBILDUNGEN.

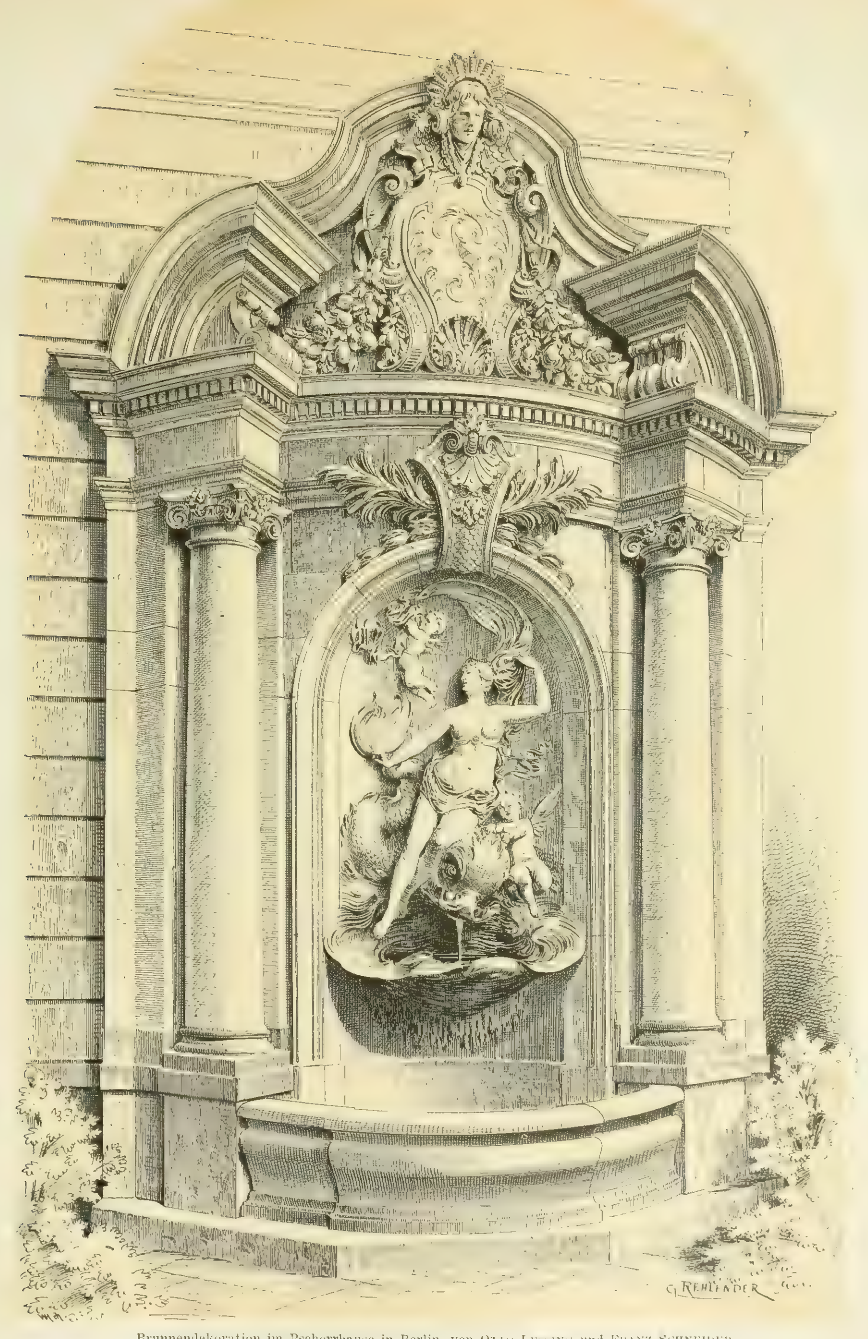
II.



BEI EINER zusammenfassenden Betrachtung der Monumentalbauten, die in der letzten fünfzehn Jahren für Staats- und öffentliche Zwecke in Berlin unter Aufsicht und Verantwortlichkeit der Staatsbehörden errichtet worden sind, fällt zunächst als ein charakteristisches Unterscheidungsmerkmal von den gleichartigen Bauten der voraufgegangenen Periode die erfreuliche Erscheinung auf, dass aus dem Dunkel der Baubureaus in den Ministerien mehr und mehr baukünstlerische Individualitäten heraustreten, dass man sich nicht mehr ausschliesslich auf die Weisheit des „grünen Tisches" verlässt und dass die Staatsbauten nicht mehr, wie es früher in der Regel der Fall gewesen, die Produkte theoretischer Beratungen, sondern häufig auch die Erzeugnisse künstlerisch schaffender Kräfte sind. Wohl spielt die Abteilung für das Bauwesen im Ministerium der öffentlichen Arbeiten eine einflussreiche und entscheidende Rolle, die an Bedeutung kaum von der Akademie des Bauwesens, der Nachfolgerin der einst so gefürchteten technischen Oberbaudeputation, übertroffen wird, da die der Akademie zugewiesene Aufgabe eine im wesentlichen begutachtende und beratende ist. Im Schosse jener Abteilung, die früher auch noch mit dem Handelsministerium verbunden war, wird nach wie vor der grössere Teil der ganz oder teilweise auf Staatskosten in der preussischen Monarchie auszuführenden Monumental- und Nutzbauten bearbeitet, in den Plänen festgestellt und unter ihrer Leitung zur Vollendung gebracht. Das ist ein Verfahren, dessen Notwendigkeit heute niemand mehr bestreitet, da bei diesen Bauten allerlei praktische Fragen, in erster Linie finanzielle, in Betracht kommen, die nur von den verantwortlichen Behörden richtig beurteilt und vor den Oberbehörden, eventuell vor dem Landtage vertreten werden können. Man hat überdies Ursache, die früher oft mit Recht angefeindete Thätigkeit der ministeriellen Baubehörden jetzt bei weitem günstiger zu beurteilen, da in dem Masse, als ihnen die Mittel reichlicher gewährt wurden, auch ein freierer, künstlerischer Geist die Oberhand gewann. Sind auch aus dieser Thätigkeit keine Schöpfungen von genialem Wurfe erwachsen, so zeigen sie doch überwiegend ein ernstes Streben nach würdevoller Repräsentation, nach monumentaler Haltung und nach gediegener Durchbildung im einzelnen. Freilich fehlt diesen in der strengen Schule der Sparsamkeit erzogenen Baubeamten die geistige Beweglichkeit, die man an Staatsbauten in Wien und gelegentlich auch in Süddeutschland zu schätzen hat; aber bei der Zähigkeit, mit der man in Norddeutschland an der Überlieferung festhält, ist es schon in hohem Grade anzuerkennen,

dass das charakterlose Zwitterding, das man Jahrzehnte lang als „hellenische Renaissance“ pries und das schliesslich zu einer Art von Kanon nach ägyptischem Stile geworden war, aus der Bauthätigkeit des Staates so gut wie ganz verschwunden ist. So viel wir gesehen haben, ist von den in dem letzten Jahrzehnt entstandenen Staatsbauten nur das Joachimsthalsche Gymnasium, eine freistehende, weitläufige Anlage mit Haupt- und Nebengebäuden, auf den Stil der hellenischen Renaissance getauft worden.

Unter den angedeuteten Verhältnissen muss man sich auf eine allgemeine Charakteristik des Umschwungs beschränken. Das Zusammenwirken zahlreicher Instanzen, deren jede besondere Interessen zu vertreten hat, bereitet der kritischen Beurteilung ein zu unsicheres Terrain, und überdies darf man gewärtig sein, dass jedem abfälligen Urteil gegenüber der Einwand erhoben werden kann, dass die Sparsamkeit immer noch das oberste Gesetz der preussischen Bauverwaltung ist, wenn auch in neuerer Zeit die Beteiligung der plastischen und malenden Künste in das offizielle Bauprogramm aufgenommen worden ist. Man erzählt sich, dass Fürst Bismarck einer der strengsten Vertreter dieses Sparsamkeitsprinzips gewesen ist, wie die einen sagen, weil die bildende Kunst ein seinem innersten Wesen fremdes Gebiet ist, wie die andern behaupten, weil er die finanziellen Hilfsquellen des Staates für höhere Zwecke ungeschwächt erhalten wollte. An diesen Sparsamkeitsgrundsätzen soll er bei der künstlerischen Ausstattung seiner eigenen Amtswohnung ebenso streng festgehalten haben wie bei Forderungen für die Ausschmückung von Innenräumen in Ministerien, Reichsämtern u. s. w. Man darf deshalb froh sein, dass noch so stattliche, zum Teil auch durch monumentale Komposition oder reizvolle Einzelgliederungen fesselnde Bauten zustande gekommen sind, wie z. B. das im „Rundbogenstil“ erbaute Kriminalgerichtsgebäude in Moabit, das im Stile der italienischen Renaissance gehaltene Dienstgebäude für die Verwaltung der direkten Steuern, das ebenfalls im italienischen Palaststil komponirte Geschäftshaus für das Landgericht und Amtsgericht II, zu denen die Entwürfe im Ministerium für öffentliche Arbeiten unter Leitung des Ober-Baudirektors *Herrmann* († 1889) und des Geh. Baurats *Endell* bearbeitet worden sind. Andere Staatsbauten aus neuerer Zeit sind nicht in gleichem Grade als Bureauarbeiten anzusehen, sondern mit bestimmten Persönlichkeiten verknüpft, so das Auswärtige Amt des deutschen Reichs (1873—1876) und das Reichsjustizamt (1879—1881) mit *W. von Moerner*, das Kultusministerium (1879—1883) mit Baurat Prof. *Kühn* und der neue Packhof (1882—1885) mit *Fritz Wolff.* Von den Nachwirkungen des zuletzt zur leeren Formel erstarrten Schinkelschen Hellenismus ist in allen diesen Bauten wenig oder gar nichts mehr zu spüren. Sie schliessen sich mehr oder minder eng an den monumentalen Palaststil der italienischen, insbesondere der florentinischen und römischen Früh- und Hochrenaissance an, halten aber insofern an der guten Überlieferung der Berliner Architektur fest, als sie grosse ernste Wirkungen mit den einfachsten Mitteln zu erreichen suchen. Obwohl die preussische Sparsamkeit, die sich auch bei Bauten, deren Entwurf einem einzelnen übertragen wird, zumeist in einer den Bau überwachenden besonderen Kommission verkörpert, den besten Schutzdamm gegen ornamentale Ausschreitungen gewährt, liegt doch auch eine gewisse Garantie in dem für monumentale Staatsbauten am meisten bevorzugten Stil, der der baukünstlerischen Phantasie ungleich stärkere Schranken zieht als der Barock- und Rokokostil, die neuerdings in monumentalen Privatbauten immer häufiger auftreten. Bei den zuletzt erwähnten Staatsbauten hat sich der Staat auch nicht der Pflicht künstlerischer Repräsentation sowohl hinsichtlich des edlen Materials als der äusseren und inneren Ausschmückung entzogen. Wo die Lage des Grundstücks zwischen Nebengebäuden nur eine Schauseite darbot, hat man diese in hervorragender Art künstlerisch ausgezeichnet, so z. B. bei dem Neubau des Kultusministeriums durch einen sich unter dem Hauptgesims hinziehenden Fries von *G. Eberlein*, der die Hauptzweige der Thätigkeit jenes Ministeriums durch lebensvolle Gruppen von allegorischen und anderen Figuren in antiker Tracht veranschaulicht. An der Ausführung von dekorativen Malereien in den Festräumen des Kultusministeriums und des Reichsjustizamts haben sich Künstler wie *P. Schobelt*, *A. v. Heyden* und *P. Meyerheim* beteiligt. Mit dem Putzbau, der für Staatsbauten in der voraufgegangenen Periode der Berliner Bauthätigkeit charakteristisch war und eine scharfe Kritik hervorrief, weil er den Bau in echtem Material nachzuahmen, also eine Täuschung zu erregen suchte, hat man endgültig gebrochen. Wo die Mittel für ganze Sand- oder Kalksteinfassaden nicht vorhanden sind, begnügt man sich mit der Verbindung von Haustein für die Architekturteile und Backstein für die Verblendung der Flächen oder mit Backstein allein, wobei die ornamentalen Teile, Gesimse, kleine Gliederungen u. dgl. m. in Terrakotta hergestellt werden, deren Fabrikation in neuerer Zeit einen



Brunnendekoration im Pschorrhause in Berlin, von OTTO LESSING und FRANZ SCHNEIDER.

solchen Aufschwung genommen hat, dass sie auch den reichsten dekorativen Erfindungen der Architekten und ihrer Mitarbeiter eine plastische Form zu geben weiss. Gewissermassen als ein geschichtliches Denkmal dieser gründlichen Umwandlung ist das Schinkelsche Schauspielhaus anzusehen, dessen Aussenarchitektur vor einigen Jahren aus dem Putzbau in Sandstein übertragen und damit erst als monumentale Schöpfung in ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung für absehbare Zeiten gesichert worden ist.

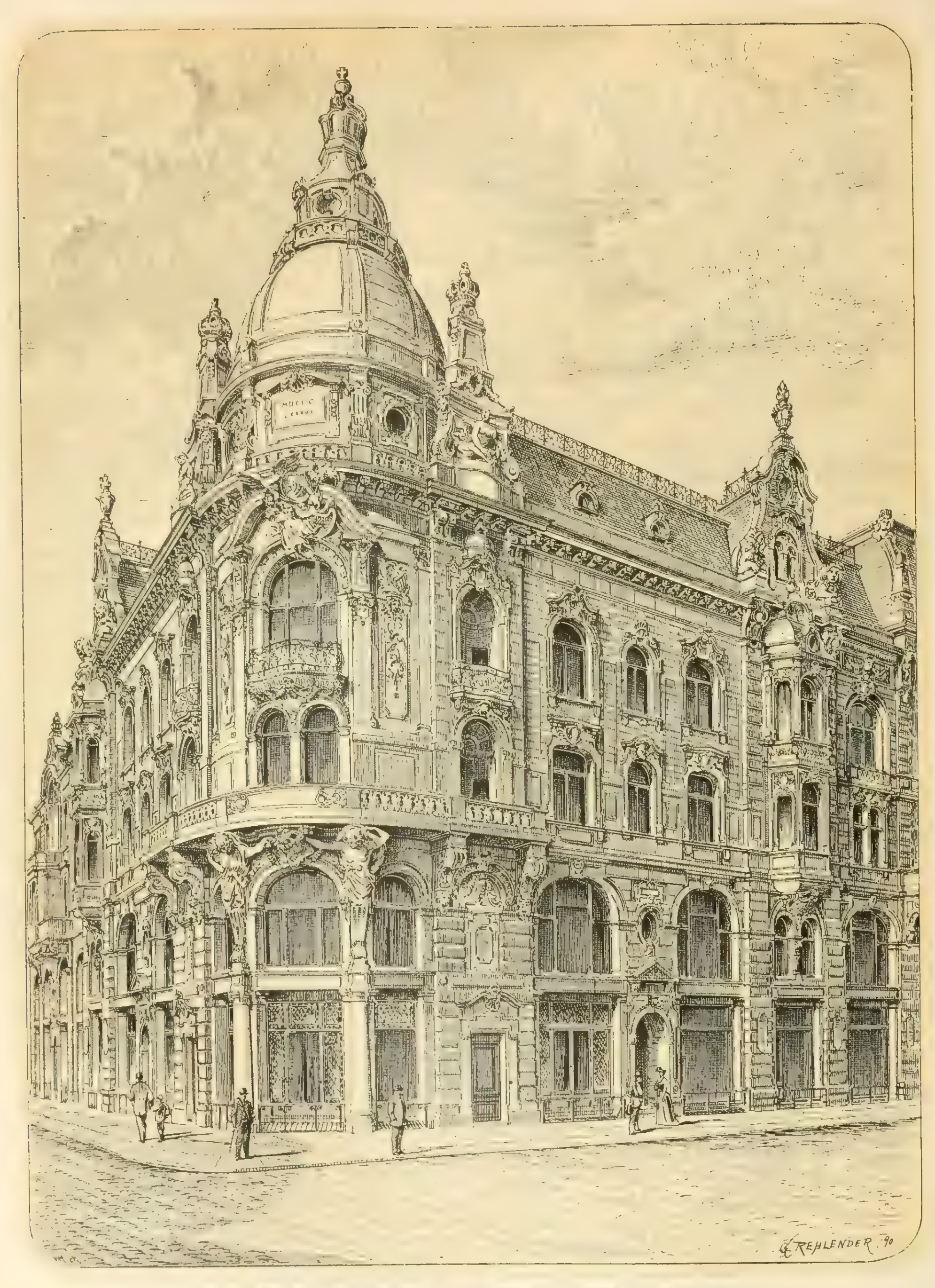
Noch schärfer wird der Unterschied zwischen dem jetzt und früher in der Staatsbauverwaltung herrschenden Geiste durch das Generalstabsgebäude gekennzeichnet, dessen mit der Front dem Königsplatze zugewendeter, 1871 vollendeter Hauptteil 1877 durch einen beträchtlichen Anbau nach dem Entwurfe des Bauinspektors *Goedeking* erweitert worden ist. Während jener ältere Teil wegen seiner armseligen Erfindung, seiner kleinlichen, nichts weniger als monumentalen Komposition und der durch Zementputz den Anschein von Sandstein heuchelnden Architekturteile mit Recht als ein warnendes Beispiel charakterloser Bureauarbeit citirt wurde, üben die neuen Fassaden an der Moltke- und Herwarthstrasse, sowohl durch die Abmessungen der Stockwerke und die Gliederungen der Flächen, als auch durch die schöne rote Farbe des Backsteins und die reizvollen Terrakottaornamente in den Laibungen und Brüstungen der Fenster, an den Friesen und Gesimsen u. s. w. eine viel imposantere und einheitlichere Wirkung aus, der zugleich ein malerischer Reiz nicht abzusprechen ist. Mannigfaltiger und reicher noch zeigt sich diese Backsteinarchitektur mit Terrakottaverzierungen in der von *Franz Schwechten* entworfenen Fassade der Kriegsakademie an der Dorotheenstrasse (s. die Abbildung des Mittelbaus auf S. 257), neben der die nach den Linden zu gelegene, in Sandstein ausgeführte, von geringerer künstlerischer Bedeutung ist. Als Schwechten, ein Schüler der Berliner Bauakademie, der sich später bei Stüler und M. Gropius praktisch weitergebildet hatte, 1880 den Auftrag erhielt, die Architektur für die beiden Fassaden und das Innere der Kriegsakademie zu entwerfen, befand er sich nicht im Staatsdienste, sondern in dem der Berlin-Anhaltischen Eisenbahngesellschaft, für die er ausser dem bereits erwähnten Empfangsgebäude in Berlin mehrere kleinere Bahnhofsgebäude ausgeführt hatte. Auch in der Berufung eines Privatarchitekten zu einem Staatsbau ist ein Systemwechsel zu erkennen, der freilich noch der allgemeinen Durchführung harrt. Schwechtens künstlerische Begabung konnte sich hier freier entfalten, als es ihm bis dahin vergönnt gewesen, und er vermochte sowohl in der Backsteinfassade als auch in der reichen, sich an den Barockstil anschliessenden Ausschmückung des Festsaals zu zeigen, dass er sich nicht bloss auf grosse Wirkungen bei monumentalen Freibauten versteht, sondern dass seine künstlerische Phantasie beweglich genug ist, den Ernst der Massenwirkung durch gefälligen Schmuck der Flächen und durch malerische, dem Rahmenwerk der grossen Linien geschickt eingefügte Einzelnheiten zu mildern. Er hat damit zugleich seine Befähigung zu der ihm kürzlich übertragenen Aufgabe eines Entwurfs für eines der drei neuen Museen glänzend nachgewiesen.

Museen sind, wie uns die allgemeinen Konkurrenzen seit Jahrzehnten lehren, die beliebtesten Vorwürfe für die Schaffenslust und Kraft der Architekten. Berlin ist in der Epoche, die wir hier zu berücksichtigen haben, durch drei solcher Bauten bereichert worden: das Kunstgewerbemuseum (1877—81) von *Gropius* und *Schmieden*, das Museum für Naturkunde (1885—1888) von *August Tiede* und das Museum für Völkerkunde (1880—1886) von *Hermann Ende*; aber bei keinem durfte die Phantasie seines Schöpfers, auch wenn sie es gekonnt hätte, sich zu einer genialen Konzeption, zu höherem Schwunge erheben, obwohl man mit plastischem und malerischem Schmuck nicht gerade sparsam umgegangen ist. Gleichwohl ist ihre Physiognomie eine durchaus wohlanständige, würdige und monumentale, und man wird die Zurückhaltung von weithin sichtbaren Auszeichnungen, wie Kuppeln, turmartigen Aufbauten u. dgl. m., auch unter dem Gesichtspunkte billigen, dass die Schale nicht prunk- und verheissungsvoller als der Kern sein darf. Man wird auch darauf gefasst sein müssen, dass die von *Ihne*, *Schwechten* und *Fritz Wolff* bearbeiteten Projekte für die drei neuen Museen auf der Spreeinsel und dem Nebenterrain in ihrer letzten Form durchaus nicht den kühnen akropolisartigen Plänen entsprechen werden, von denen wir bei der vor sechs Jahren veranstalteten Konkurrenz so zahlreiche und schöne Beispiele gesehen haben.

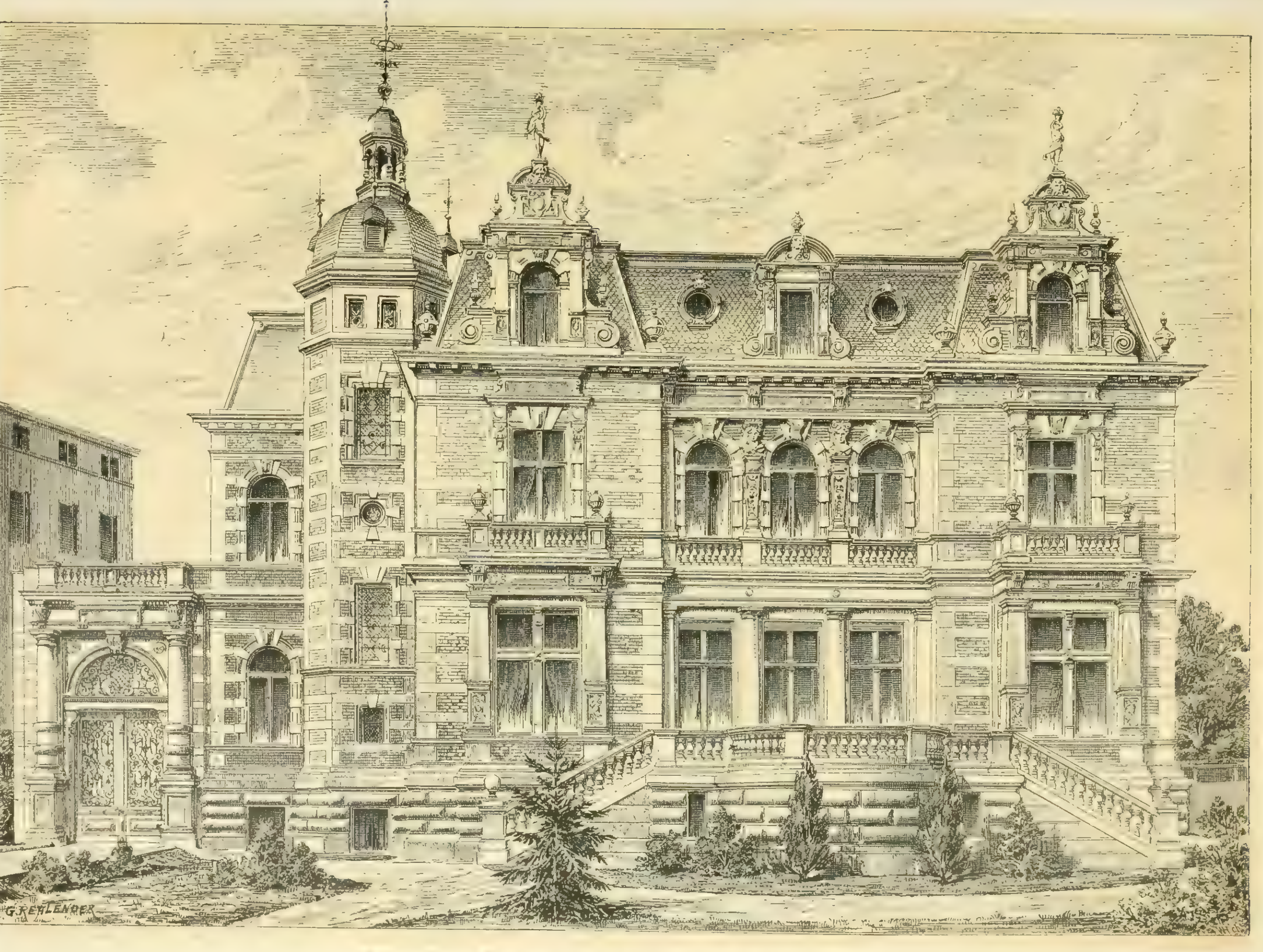
Das Kunstgewerbemuseum schliesst sich in der Behandlung der Einzelformen, insbesondere des weit ausladenden Kranzgesimses, gleichwie die von denselben Künstlern ungefähr gleichzeitig (1877—1880) erbaute königliche Kunstschule, noch an den strengen Klassizismus der sog. hellenischen Renaissance an, die freilich schon von Gropius mit zahlreichen modernen Elementen durchsetzt worden war. Dazu gehört in erster Linie das Streben nach farbiger

Wirkung der Fassaden, die bei beiden Bauwerken zunächst durch die Vereinigung von Backsteinen mit Terrakottagliederungen und Verzierungen erreicht wurde, wozu bei dem Kunstgewerbemuseum noch Sandstein für die Architekturteile, die Vorhalle, den Giebel u. s. w., ein Fries mit Bildern in farbiger Glasmosaik und ein reicherer Aufwand von bunt glasirten Terrakottareliefs hinzukommen, wie denn überhaupt bei der äusseren und inneren Ausschmückung des Kunstgewerbemuseums alle dekorativen und gewerblichen Künste in einem bisher noch nicht dagewesenen Masse thätig gewesen sind. Im Kunstgewerbemuseum wie im Museum für Naturkunde stellt sich ein rechteckiger, monumental ausgebildeter Lichthof als Mittelpunkt der inneren Anlage dar, um die sich alle übrigen Räume gruppiren. — Das Museum für Naturkunde, dessen Aussenarchitektur ganz in hellgrauem Sandstein ausgeführt ist, bildet mit den westlich und östlich angrenzenden Gebäuden der Bergakademie und der landwirtschaftlichen Hochschule eine gemeinsame Baugruppe dergestalt, dass die Fronten der beiden letzteren an der Strasse liegen, während die des Museums von der Strasse durch einen geräumigen, seitlich von den Akademiegebäuden begrenzten Vorgarten getrennt ist. Da die für jene Lehrzwecke bestimmten Gebäude, für deren äussere Gestaltung ein sehr einfacher Renaissancestil bei drei Geschossen mit rundbogigen Fenstern und Eckrisaliten massgebend gewesen, schon früher (1875—1880) vollendet waren, musste sich die Architektur des Museums im wesentlichen an die der Nebengebäude anschliessen. Doch konnte wenigstens dem Mittelbau durch eine Freitreppe, ein Portal mit den Standbildern der Naturforscher Johannes Müller und L. v. Buch und eine sich darüber erhebende, von einer Attika gekrönte Säulenstellung, zwei korinthische Säulenpaare zwischen Eckpilastern, ein Gepräge verliehen werden, das den Charakter und die Bestimmung des Gebäudes einigermassen kennzeichnet. Die klare und glückliche Anordnung des Grundrisses hat im Laufe des Baus eine nachteilige Umgestaltung erfahren müssen, weil ausser dem Museum auch Hör- und Lehrsäle und das zoologische Institut unterzubringen und die Wünsche später eingetretener Sammlungsdirektoren zu berücksichtigen waren. An die Rückseite des Hauptbaues sind deshalb vier parallele Flügel angegliedert worden, die natürlich die ursprüngliche Einheit der Anlage gestört haben. Noch grösser waren aber die Schwierigkeiten, die *Ende* bei der Gestaltung des Grundrisses für das Museum für Völkerkunde zu bewältigen hatte. Der Bauplatz bildet ein unregelmässiges Viereck, dessen westliche, an der Kreuzung zweier Strassen liegende Ecke so spitz zuläuft, dass sie als Ausgangspunkt der ganzen Grundrissanlage angenommen werden musste, um wenigstens an einer Stelle einen starken monumentalen Accent zu gewinnen. Es war ein glücklicher Wurf, hier einen zugleich als Haupteingang dienenden Rundbau anzulegen, an den sich die beiden an Strassen liegenden Fronten seitlich anschliessen. Aber es ist dem Künstler nicht gelungen, einerseits diesen Rundbau mit den angrenzenden Seitenkörpern in einen organischen Zusammenhang zu bringen, andrerseits ihn durch stärkere Betonung der Höhentendenz so auszuzeichnen, dass er die beiden Flügel beherrscht, deren Fassadeneinteilung übrigens eine sehr einförmige und wenig reizvolle ist. Es mag sein, dass Ende mit Absicht oder aus Sparsamkeitsgründen der einfachsten Lösung, die Ecke durch einen Kuppelbau zu erhöhen, aus dem Wege gegangen ist. Aber der Erfolg hat gelehrt, dass hier das Alltägliche das Beste gewesen wäre, weil gewisse monumentale Gesetze nicht ausser acht zu lassen sind. Weitaus glücklicher ist Ende in dem gemeinsam mit seinem Genossen *Böckmann* erbauten Hause für den Brandenburgischen Provinziallandtag (1888) gewesen, bei welchem die Aufgabe hinsichtlich der Aussenarchitektur freilich insofern günstiger lag, als es sich nur um eine von anderen Häusern eingeschlossene Strassenfront (s. die Abbildung auf S. 260) handelte. Die malerische Wirkung der reich und energisch gegliederten Fassade wird noch dadurch erhöht, dass sie in rotem Mainsandstein ausgeführt ist. Obwohl einige Innenräume reich dekorirt sind, kann man die volle Begabung dieser Architekten, die auf verschiedenen Gebieten der modernen Bau- und Dekorationskunst in Berlin bahnbrechend gewirkt haben, nicht danach allein beurteilen. Sie zeigt sich vielmehr am glänzendsten und vielseitigsten in dem 1881 erbauten Festsaale der Loge Royal York, dessen architektonisches, plastisches und malerisches Dekorationssystem mit geläutertem Geschmack aus dem Schlüterstil, der durch den Charakter einer älteren, den Zwecken der Loge dienenden Bauanlage bedingt war, entwickelt worden ist.

Die Ausschmückung der Fassaden- und Innenräume durch die Schwesterkünste, die in den Bauperioden bis zum Jahre 1875 fast immer ein trauriges Kapitel in der Geschichte der Berliner Architektur gefüllt hatte, ist in dem Zeitraum, der uns beschäftigt, der Gegenstand einer ganz besonders liebevollen Pflege und gründlichen Ausbildung unter



Eckhaus der Kaiser-Wilhelmstrasse in Berlin, erbaut von CREMER und WOLFFENSTEIN



Reichenheimsches Wohnhaus in Berlin, erbaut von KAYSER und v. GROSSHEIM.

den höchsten künstlerischen Gesichtspunkten gewesen. Nachdem die Reformbewegung einmal durch die Architekten der jüngeren Schule ins Leben gerufen war, die in der ersten Zeit den ganzen dekorativen Aufwand aus ihrer eigenen Erfindungskraft bestritten, bildete sich schnell, zum Teil unter Mitwirkung der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums, eine stattliche Anzahl tüchtiger Plastiker und Dekorationsmaler aus, die ein weites Feld der Thätigkeit, namentlich im Privatbau, fanden und deren technische Fertigkeiten bald zu solcher Reife gediehen, dass sie hinter den Wiener Dekorateuren nicht mehr zurückblieben. An die Stelle der Schwerfälligkeit, Trockenheit und Roheit, die früher für das Berliner Bauornament charakteristisch waren, ist längst eine leichte, gefällige Anmut, eine volle Geschmeidigkeit und Beweglichkeit in der Komposition des Ganzen wie in der Einzelbildung und ein feines Verständnis für den Geist der historischen Stilformen, ihre Verwendbarkeit in der Gegenwart und ihre Anpassung an den Charakter des zu schmückenden Raumes oder der zu verzierenden Fassadenteile getreten. Auf dem Gebiete der dekorativen Malerei ist hier besonders der Verdienste der früheren Lehrer am Kunstgewerbemuseum, der Professoren *J. Schaller* und *M. Meurer,* zu gedenken, die ihre Schüler mit energischer Hand immer wieder auf die Hochschule der dekorativen Malerei, auf die italienische Renaissance, hinwiesen [1]), während auf dem Gebiete der dekorativen Plastik in erster Linie die umfassende Thätigkeit des vielseitigen, in allen Erscheinungsformen des Renaissancestils gewandten *Otto Lessing* hervorzuheben ist, neben dem sich noch *Zeyer* und *Drechsler, Ernst Westpfahl,* Gebrüder *Bieber, Chr. Lehr* u. a. auszeichnen [2]). Einige Proben ihrer Kunst haben wir dem vorigen Hefte (s. S. 269 und 274) und diesem beigegeben. Besonders verweisen wir auf das Prachtstück phantasievoller Erfindung, die Brunnendekoration im Hofe des Hauses des Pschorrbräuausschanks, die Lessing in Gemeinschaft mit dem Münchener Bildhauer Franz Schneider ausgeführt hat.

Wenn wir von denjenigen Monumentalbauten des Staates für wissenschaftliche und Verwaltungszwecke absehen, in denen das künstlerische Element hinter der Befriedigung rein praktischer Bedürfnisse zurücktreten musste, sind nur noch die in Backsteinbau ausgeführte Gruppe des pharmakologischen und physiologischen Instituts an der Ecke der Dorotheen- und Neuen Wilhelmstrasse, das Gebäude der kaiserlichen Oberpostdirektion, dessen nach der Königstrasse belegene Hauptfront eine reiche künstlerische Ausbildung im Palaststil der italienischen Hochrenaissance erhalten hat, der Backsteinbau der kaiserlichen Reichsdruckerei in der Oranienstrasse von *Karl Busse*, der auch die Entwürfe zu dem in Bau begriffenen kaiserlichen Patentamt in der Luisenstrasse geschaffen hat, in dem sich seine künstlerische Individualität freier und reicher entfalten konnte, und die technische Hochschule in Charlottenburg zu nennen, deren äussere Gestaltung und innere Anordnung im wesentlichen das Werk des 1881 verstorbenen Friedrich *Hitzig* ist, dem dabei einige Vorarbeiten von R. Lucae vorlagen. Da die Vereinigung der früheren Bauakademie mit der Gewerbeakademie eine verhältnismässig grosse Ausdehnung des Gebäudes notwendig machte und zugleich sehr hohe Anforderungen an die Beleuchtung der Hör- und Demonstrationssäle und der dazugehörigen Sammlungs- und Arbeitsräume gestellt worden waren, sah sich der Architekt genötigt, zwei langgestreckte Flügelbauten an den kräftig aus der Fassade heraustretenden Mittelbau anzugliedern, auf deren künstlerische Ausstattung bei ihrer Ausdehnung verzichtet werden musste. Der Hauptaccent wurde deshalb auf den zweigeschossigen Mittelbau gelegt, dessen Hauptgeschoss durch korinthische Säulen zwischen Arkaden gegliedert ist, die das von einer hohen Attika gekrönte Hauptgesims tragen. Der Mittelbau ist gewissermassen die äussere Schauseite des grossen, auf allen vier Seiten von drei über einander angeordneten Arkadenreihen umgebenen Lichthofes, der den von allen Teilen zugänglichen Mittelpunkt der gewaltigen Bauanlage bildet. Neben dem inneren Ausbau des Zeughauses für die Zwecke einer Ruhmeshalle zu Ehren der preussischen Armee und ihrer Heerführer, an dem unter Hitzigs Leitung auch der obengenannte Fritz Wolff thätig gewesen ist, legt jener Lichthof das letzte glänzende Zeugnis für die starke Begabung Hitzigs für das Monumentale ab. In Hitzigs künstlerischer Persönlichkeit hatten sich die besten Überlieferungen der Schinkelschen Epoche mit den berechtigten Anforderungen der neuen Zeit zu einer edlen Harmonie verschmolzen.

1) Proben der neueren dekorativen Malerei enthält das Sammelwerk: Farbige Dekorationen alter und neuer Zeit. Herausgegeben von Ernst Ewald. Zwei Bände. Berlin 1882 ff. E. Wasmuth.

2) Einen umfassenden Überblick über ihre Schöpfungen gewähren die von O. Lessing herausgegebenen Sammlungen: Bauornamente Berlins und Bauornamente der Neuzeit (3 Bde. Berlin, ebend.), wozu: Der innere Ausbau, herausgegeben von Cremer und Wolffenstein, eine Ergänzung bildet.

Obwohl das Berliner Theaterleben seit 1875 einen sehr bedeutenden Aufschwung genommen hat, ist nur ein einziger Neubau zu verzeichnen, bei dem die Kunst zu Worte gekommen ist. Von den drei neu entstandenen Schaubühnen hat sich das „Deutsche Theater", das in die Räume eines früheren Operettentheaters, des Friedrich-Wilhelmsstädtischen, einzog, mit einer neuen Dekorirung des Zuschauerraums, des Foyers und einiger anderer Räume begnügt, bei der eine etwas aufdringliche Geschmacksrichtung von zweifelhaftem Wert zum Ausdruck gekommen ist. Vornehmer wirkt die in einem massvollen Renaissancestil gehaltene Ausschmückung des Zuschauerraums im „Berliner Theater", das ebenfalls ein älteres Theater, das frühere Walhalla-Operettentheater, eingenommen hat. Im übrigen hat sich der Unternehmer darauf beschränkt, das obere Stockwerk der Strassenfront mit einer Säulenarchitektur mit Giebeldreieck bekleiden zu lassen, die sich im üblichen Tempelschema bewegt. Das dritte der neuen Theater, das nach den Plänen von *van der Hude* und *Hennicke* ausgeführte Lessingtheater, ist dagegen ein Neubau von Grund auf, der erste in Berlin, bei dem die nach dem Wiener Ringtheaterbrande gemachten Erfahrungen und Studien in Bezug auf Feuersicherheit und leichte Zirkulationsmöglichkeit des Publikums verwertet worden sind. Es ist zugleich ausser den beiden königlichen Theatern das einzige, das, mit der Front einem freien Platze zugekehrt, von allen Seiten umgangen und frei betrachtet werden kann und deshalb auch eine monumentale Ausbildung erhalten hat, die sich jedoch bei den beschränkten Mitteln leider nicht auch auf das Baumaterial erstreckte. Die in einem mit barocken Details durchsetzten Renaissancestil gehaltene Aussenarchitektur zeigt zwar keine originellen Gedanken, weicht vielmehr, namentlich in der Komposition der Eingangsseite mit der schmalen, von dürftigen Säulenpaaren getragenen Vorhalle und der ein Giebeldreieck stützenden Säulenreihe vor dem oberen Geschoss, nicht von der stereotyp gewordenen äusseren Charakteristik von Schauspielhäusern ab. Dafür sind aber alle einzelnen Teile des Gebäudes nach aussen hin durch die Anordnung der Umfassungsmauern, durch turmartige Aufbauten und durch eine viereckige, das Ganze überragende Flachkuppel so deutlich gekennzeichnet und von einander unterschieden, dass man die Lösung der Aufgabe nach dieser Richtung hin als mustergültig bezeichnen darf. Und ein Gleiches gilt von der Anlage der inneren Räume, bei der für Korridore, Wandelgänge und Treppen Abmessungen in der Breite durchgeführt worden sind, welche die kläglichen Zustände, die hinsichtlich des Verkehrs des Publikums in allen übrigen Berliner Theatern herrschen, in einem grellen Lichte erscheinen lassen. Für die malerische und plastische Ausstattung des Zuschauerraums und des Foyers ist der Modestil des Tages, das Rokoko, gewählt worden. Man hat sich dabei in Bezug auf lichte, gedämpfte Töne nicht genug thun können, ohne gewahr zu werden, dass man auf dem Umwege des Rokokostils wieder dicht an die übel berufenen Milchkaffeefarben der Nachschinkelschen Zeit geraten ist, mit denen man erst vor 15 Jahren unter grossem Aufwand von heroischem Pathos gebrochen hat.



Fig. 1 Entwurf zum Deckenbilde der Stanza d'Eliodoro. Oxford.

DIE ZEICHNUNGEN ZUR DECKE DER STANZA D'ELIODORO.

VON *Dr. H. DOLLMAYR.*

MIT ABBILDUNGEN.



O VIEL Licht auch die Forschung über Raffaels Jugend und mittlere Lebensperiode verbreitet hat, das geheimnisvolle Dunkel, das über den Schöpfungen seines späteren Lebens schwebt, hat sie noch immer nicht zu zerstreuen vermocht. Wir haben daher bis heute keinen richtigen Einblick, wie viel von den Werken jener Zeit, wo er, von allen Seiten in Anspruch genommen, nur mehr mit Hilfe seiner Schüler schaffen konnte, auf seine und auf Rechnung der letzteren zu setzen sei. Weit verhüllter aber als die anderen Werke ist die Entstehungsgeschichte der Fresken, die uns hier beschäftigen sollen. In sie haben Crowe und Cavalcaselle nur in so weit Klarheit gebracht, als sie nachwiesen, dass wir in dem dekorativen Rahmenwerk, welches die grossen, gleich Teppichen in die Dreiecksfelder des Kreuzgewölbes eingespannten Gemälde umschliesst, *Baldassare Peruzzi's* Hand zu erkennen haben. Was aber jene vier Darstellungen selbst anbetrifft, so sind über sie die widersprechendsten Meinungen laut geworden, wenn die Frage nach ihrem Urheber zu beantworten war.

Man konnte sich nicht verhehlen, wie bedeutend sie in Komposition und Ausführung von den übrigen Malereien in derselben und der vorangehenden Stanze abweichen. Aber während die einen fest an Raffael als ihrem Urheber hielten und das fremde Element, das jedem auffiel, so weit es den Stil anbetrifft, durch den Einfluss Michelangelo's, in Bezug auf das veränderte Aussehen und die Ausführung der Malereien aber durch die Mithilfe der Schüler und die Beschädigungen, welche sie erlitten hätten, erklären wollten, sah man sich auf der anderen Seite genötigt, Raffaels Anteilnahme nur in sehr beschränktem Masse zuzugestehen. So erklärte Robinson (A critical account of the drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University Galleries, Oxford, pag. 228) drei von

den Bildern geradezu als selbständige Arbeiten von Schülern und wollte nur noch das Bild mit der Erscheinung des Herrn vor Noah für Raffael in Anspruch nehmen; denn schon das nach ihm nächstbedeutende, Gottvater im brennenden Dornbusch, welches Springer noch wenigstens retten wollte, musste er nach dem Studium des zu diesem Fresko in Oxford erhaltenen Originalentwurfes Raffael absprechen.

Prof. Dr. Fr. Wickhoff leugnet die Beteiligung Raffaels oder seiner Schüler gänzlich und schrieb die Erfindung und Ausführung der ganzen Decke wiederholt dem Baldassare Peruzzi zu. Auf seine Aufforderung nun habe ich die dazu noch erhaltenen Zeichnungen einer Untersuchung unterzogen, deren Resultat ich in diesem Aufsatze niederlege. Von einer Beschreibung der Malereien glaube ich Umgang nehmen zu dürfen, und, indem ich mich daher gleich den Zeichnungen zuwende, beginne ich mit dem zuletzt erwähnten Blatte der Sammlung in Oxford, von der, wie ich glaube, jede Untersuchung dieser Frage ihren Ausgang nehmen muss. (Rob. Oxford Katalog No. 91. Pass. Katalog No. 516 gest. bei W. J. Ottley, Italian School of Design, pag. 54.) (Fig. 1.)

Das erste, worauf es uns dabei natürlich ankommt, ist, ob wir es auch thatsächlich mit einem Originalentwurf zu thun haben. Robinson bejaht es und führt dafür folgenden Beweis:

„Es ist erstens fast unmöglich, die Schlussfolgerung zu vermeiden, dass diese Zeichnung ein vorbereitender Entwurf für das Fresko war; sie ist von dem ausgeführten Werk wesentlich verschieden und an und für sich eine bedeutende und meisterhafte Darstellung, — aber nicht von Raffaels Hand — sie kann auch nicht als Kopie einer Originalzeichnung des grossen Meisters angesehen werden; in Stil und Ausführung ist sie vom Werke verschieden und alles weist darauf hin, dass es eine Originalzeichnung von einem seiner hervorragendsten Schüler ist. Die Zeichnung stellt die ganze Gruppe des Allmächtigen, umgeben von Flammen und bedient von Engeln vor. Die Figur Gottvaters ist fast in der gleichen Stellung, wie in dem Fresko, aber in energischerer Bewegung. Im ganzen ist es eine grossartigere Personifikation; er ist unbekleidet dargestellt, während die Gestalt in dem Fresko bekleidet ist. Die Zeichnung der



Fig. 2. B. Peruzzi, Skizzenbuch in der Stadtbibliothek zu Siena

nackten Figur ist überdies von einigen früheren Darstellungen Raffaels sehr verschieden; sie zeigt einen kolossalen, etwas überladenen Stil und eine dem Michelangelo verwandte Muskelentwicklung. Zwei erwachsene Engel sind links auf der Zeichnung dargestellt, während auf dem Fresko nur einer zu sehen ist; anstatt der zwei flammenden Seraphim nach altumbrischem Typus, welche auf dem Fresko etwas ungeschickt von der Gruppe getrennt sind, zeigt die Zeichnung zwei kindliche Engel mitten in den Flammen und an die Hauptfigur enge angeschlossen. Die Gruppe ist im ganzen als Zeichnung präzise und wohl ausgeführt und ist feiner und majestätischer aufgefasst, als die auf dem Fresko. Der Grund für die Abänderungen ist augenscheinlich: in der Zeichnung scheint die ganze flammenumgebene Gruppe in Bewegung, wie im Wirbelwind dahinziehend, während es der Gegenstand erfordert, dass sie in Ruhe sei. Mehrere Schriftsteller haben bemerkt, dass diese Gruppe durch die analogen Kompositionen des Michelangelo auf der Decke der Sixtina stark beeinflusst, wenn nicht geradezu hervorgebracht ist; speziell diese Zeichnung wurde angeführt als Beweis des Wechsels, welchen die „neue Manier“ Michelangelo's plötzlich in Raffaels Stil bewirkte. Wenn es nun sicher ist, dass die erhabenen Schöpfungen des grossen Florentiners einen merklichen Einfluss auf Raffael übten, so ist hier zur Genüge zu ersehen, dass eine viel stärker hervortretende und dauernde Herrschaft auf dessen zahlreiche Schüler ausgeübt wurde. Der grösste derselben, Giulio Romano, scheint in der That fast mehr von dem Stil Michelangelo's, als von dem seines Lehrers beherrscht worden zu sein“. Mit dieser Beobachtung hat Robinson vollkommen Recht, doch macht sich bei Giulio der Michelangeleske Zug erst geltend, als er des direkten Einflusses seines Meisters ledig, sich selbst überlassen war. Robinson glaubt nun in der vorliegenden Zeichnung Beweise für die Hand Giulio's zu finden. „Dieser grosse Maler“, sagt er weiter, „überlebte Raffael um 26 Jahre, aber obschon viel jünger als Michelangelo wurde er von diesem überlebt. Wir sind daher geneigt, zu glauben, dass der Michelangeleske Zug, welchen diese Komposition offenbart und welcher in der Zeichnung stärker hervortritt als in dem Fresko, derselben durch Giulio Romanos Hand aufgeprägt wurde. Die wahrscheinliche Annahme scheint uns bezüglich dieses Werkes zu sein, dass die einfache Orginalskizze mit der ersten Auffassung des Gegenstandes von Raffael (welcher zu jener Zeit eben die Fresken der Sixtina gesehen hatte) gemacht war und dass die Ausführung der Zeichnung in allen folgenden Stufen dem Giulio Romano anvertraut war. Ob nun von Giulio Romano oder einem anderen Schüler — jedenfalls stellt die vorliegende Zeichnung eine von diesen Stufen dar“. Wenn ich mich nun auch den Ausführungen des englischen Gelehrten, dass wir in dem Blatte einen Originalentwurf zu erblicken haben, vollinhaltlich anschliesse, denn es trägt, wie mir scheint, diesen Charakter offen an der Stirn, so kann ich ihm doch keineswegs in seiner letzten, etwas geschraubten Erklärung beistimmen, durch die er sowohl Raffael als Giulio Romano zum Recht verhelfen will. Man ist nur zu oft geneigt, Zeichnungen, besonders solche, die zu irgend einem Werke aus der letzten Periode des grossen Meisters in Beziehung stehen, wenn man sie ihm nicht selbst zuschreiben kann, dem Haupte seiner Schule Giulio zuzusprechen, dessen Mithilfe er bei seinen Arbeiten jener Zeit am meisten in Anspruch nahm. Mit der Zeichenweise dieses Künstlers hat aber unsere Skizze so wenig wie mit Raffael selbst zu thun. Ein blosser Vergleich mit seinen echten Blättern zeigt uns dies auf den ersten Blick.

Authentische Zeichnungen sind:

1. Die Originalentwürfe zu den Lünettenbildern des Psychesaales im Palazzo del T zu Mantua, Albertina Nr. 119, 120.

2. Giulio's Entwurf für den von Primaticcio im selben Palast in Stuck ausgeführten Triumph des Kaisers Sigismund, Louvre Nr. 288.

3. Faune und Bacchanten, Louvre Nr. 283.

4. Apollon und die Musen, Albertina Nr. 121.

5. Der Originalkarton für das Urteil des Midas, Fresko ehemals in der Casa Torelli zu Mantua, Albertina Nr. 122.

Denn, was uns bei der Betrachtung des vorliegenden Blattes im Gegensatze zu Giulio Romano's freier Art mit der Feder zu zeichnen auffällt, sind die starken und schweren Striche, welche den Umriss beschreiben, z. B. des Gesichtes und der Arme Gottvaters, sowie die fast schwerfällig zu nennende Art der Strichführung bei Angabe des Schattens in den Rauchwolken, bei den Flammen und den Blättern des Dornbusches. In jedem Striche verrät sich die Hand eines Künstlers, der in seinem ganzen Wesen von ihm verschieden ist, völlig abgesehen davon, dass seine Formen mit ihm absolut nichts gemein haben. Man vgl. nur z. B. den Kopf Gottvaters, die Art, wie Augen, Nase und Mund angegeben, wie Haupt- und Barthaar dargestellt sind.

Giulio Romano's Profile erscheinen fast immer

konventionell gezeichnet. Eine oft stark gewölbte Linie giebt die Stirne, eine zweite, stumpfe, die Nase, zwei S-förmige Linien, sich nach Art eines Paragraphenzeichens aneinander schliessend, gaben Ober- und Unterlippe an. Das Auge wird gewöhnlich nur durch einen einfachen S-förmigen Strich dargestellt, zu dem ein kurzer zweiter zur Angabe des unteren Lides, selten noch ein dritter für die Pupille tritt. Immer aber, und das ist für seine Zeichenweise besonders charakteristisch, zieht sich zur Angabe der Wange eine leichte Linie von dem inneren Winkel des Auges bis zu den Nasenflügeln. Man vergleiche dazu noch, wie Giulio die Hände zeichnet und wie er ferner den Faltenwurf zum Ausdruck bringt. Von all dem findet sich auf unserem Blatte keine Spur. Ich glaube daher feststellen zu dürfen, dass Giulio Romano nicht als der Urheber der Zeichnung angesehen werden darf. Aber eben so gut keiner der anderen Raffaelschüler. Der Künstler gehört dieser Schule nicht an, wenn er ihr auch immerhin sehr nahe steht, — es ist der Sienese Baldassare Peruzzi. So ziemlich das ganze Leben und Wirken desselben gehört mit zu den eingangs erwähnten dunklen Punkten der Kunstgeschichte, besonders aber sein Verhältnis zu Raffael. Doch steht schon jetzt wenigstens so viel fest, wenn es auch der künftigen Forschung vorbehalten bleibt, volles Licht dahinein zu bringen, dass er auf die Schüler Raffaels bedeutenden Einfluss übte; ob etwa infolge einer bevorzugten Stellung in dessen Werkstatt, wage ich noch nicht zu behaupten. Von ihm haben wir nun eine Reihe authentischer Zeichnungen, welche mit der unseren verglichen, den Beweis erbringen, dass auch sie ihm ihren Ursprung verdankt. Nach Vasari (Vita di Michelangelo da Siena, ed. Sansoni V, 92) hat Peruzzi das Grabmal Hadrians VI. in der Kapelle des Hauptaltars der Kirche S. Maria dell' Anima entworfen, welches von Tribolo und Michelangelo von Siena in Marmor ausgeführt wurde. Auf dem Sarg liegt ausgestreckt die Statue des Papstes, lebensgross, nach der Natur von Michelangelo gearbeitet; in einem Relief darunter sieht man, wie Hadrian seinen Einzug in Rom hält, das Volk jener Stadt ihm entgegenströmt und ihn anbetet. In vier Nischen umher sind ebenso viele Tugenden in Marmor dargestellt: die Gerechtigkeit, die Stärke, die Friedfertigkeit und die Klugheit. Zu dem Kopfe der Stärke nun befindet sich eine vorbereitende Skizze mit noch anderen Studien auf einem Blatte in der Sammlung des Senators G. Morelli in Mailand, das mit einer zweiten Zeichnung von Baldassare's Hand durch Dr. G. Frizzoni in der Collezione di quaranta disegni scelti della raccolta del S. G. Morelli publizirt wurde. Sofort giebt sich in dem gleichen Charakter der Strichführung die nahe Verwandtschaft der beiden Zeichnungen zu erkennen. Man betrachte z. B. den Kopf Gottvaters auf dem Entwurfe zu dem Fresko des brennenden Dornbusches mit dem Kopf des alten Mannes links auf der Morellischen Zeichnung. Die mit gleichmässigen ruhigen Federstrichen gezogenen Umrisse und Detailangaben; die Art, wie das Profil gezeichnet, die Stirne gegliedert ist, die Form des Ohres mit seiner breiten Muschel und der Durchbildung der inneren Teile, der Schraffirung in demselben und vor dem Ansatze des Läppchens, sowie die ganze Mache; alles weist auf dieselbe Hand.

Gehen wir weiter und sehen wir uns die Zeichnungen im Skizzenbuch des Peruzzi an, welches die Stadtbibliothek in Siena bewahrt. Lombardi hat daraus einige Blätter photographirt, die wir dieser Untersuchung zu Grunde legen. (Katalog 1879, No. 762—766.) Halten wir z. B. das Blatt mit dem aufrechtstehenden Paulus (Lombardi Nr. 764, Fig. 2) in welchem ich einen ersten Entwurf für die nachmals mit geringen Veränderungen in der Unterkirche von S. Croce in Gerusalemme in Mosaik ausgeführte Apostelfigur erkenne, neben das unsere, so bemerken wir abermals dieselbe Art zu zeichnen, dieselben Formen. Typus und Details vom Kopfe des Apostels sind identisch mit dem des Allmächtigen im Dornbusch. Es kommt dies zum Ausdruck in der ganzen Anlage des Kopfes, in der Gliederung der Stirne, in der breiten Ohrmuschel, in der Angabe von Nase und Mund, des letzteren in Form eines dicken schwarzen Striches, sowie des Barthaares, das in drei Strähne geteilt herunterwallt.

Noch wichtiger aber wird uns das Skizzenbuch zum Vergleich der Rückseite unseres in Frage stehenden Oxforder Blattes, auf der die Viktoria aus dem rechten Zwickelfelde des Titusbogens in Rom dargestellt ist. (Fig. 3.) Denn, wenn auch viel sorgfältiger durchgeführt als die Federzeichnung nach der antiken Reiterstatue des Mark Aurel im Skizzenbuche (Lombardi Nr. 762), zeigt sie doch in der Behandlung mit diesem eine solche Übereinstimmung, dass es überflüssig wäre, die wiederholt aufgeführten Charakteristiken hier nochmals einzeln herzuzählen. Nur hinweisen möchte ich dabei wieder auf die Zeichnung beim Senator G. Morelli und auf die Gleichheit zwischen dem Fuss des dort gezeichneten Beines und desjenigen der Viktoria auf unserem Blatte aufmerksam machen. Der wiederholte Vergleich lässt keinen Zweifel darüber

aufkommen, dass dieses ebenfalls von Baldassare Peruzzi herrührt.

Der zuletzt aufgeführten Viktoria entspricht die falls in Oxford befindet. (Rob. 92.) Und damit geht noch zusammen eine dritte Federzeichnung derselben Sammlung nach einer antiken Frauenstatue (Rob. 161).



Fig 3 Viktoria. Federzeichnung Oxford.

zweite aus dem linken Zwickelfelde des Titusbogens von derselben Hand in gleicher Weise, augenscheinlich auch zur selben Zeit gezeichnet, die sich eben-

Das Original, nach welchem Baldassare diese gefertigt hat, erkenne ich in jener Karyatide, welche im zweiten Stocke des Treppenhauses des Palazzo

Giustiniani in Rom aufgestellt ist. (Gall. Giust. I, 123, Clarac 420, 737.) Wir sehen sie jedoch dort mit Kopf und Armen, während diese Teile ihr auf unserer Zeichnung fehlen. Die Erklärung dafür finden wir in dem Aufsatze O. Benndorfs in der Arch. Ztg. vom Jahre 1866, S. 230, „Die Karyatiden in Rom und Venedig". Benndorf giebt nämlich an, dass die bei Clarac abgebildete Statue einen zwar antiken, aber fremden Kopf trägt und den rechten und linken Unterarm mit dem Gewandende ergänzt hat; unsere Zeichnung muss daher zu einer Zeit angefertigt worden sein, wo diese Restaurirung noch nicht stattgefunden hatte.

Damit haben wir eine Gruppe von Zeichnungen, deren Urheberschaft sicher B. Peruzzi zuzuschreiben ist, und so eine Basis für unsere weitere Untersuchung gewonnen.

Ausser dem Entwurfe zu dem Fresko des brennenden Dornbusches haben sich noch auf die übrigen Deckenbilder bezügliche Zeichnungen erhalten. Es fragt sich, ob auch sie als vorbereitende Skizzen anzusehen sind und wessen Handschrift sie zeigen. In den Uffizien gilt als Studie zu dem Bilde der Erscheinung des Herrn vor Noah ein Blatt, welches dort unter dem Namen des Raffael ausgestellt ist. Mit Unrecht; denn, wie schon Crowe und Cavalcaselle (Raffael II, 110) richtig erkannt haben, gehört sie einem den Stanzen gänzlich ferne stehenden Künstler an. Sie zeigt ganz den Geist der Florentiner Schule mit der eigentümlichen Eckigkeit in den Formen, welche Pontormo kennzeichnet. Die Richtigkeit dieser Bestimmung bestätigte mir Herr Prof. Wickhoff, welcher Gelegenheit hatte, die Zeichnung bei seinem neuerlichen Aufenthalt in Florenz mit authentischen des Pontormo zu vergleichen. Übrigens würde man, wenn auch die Hand zweifelhaft wäre, bei dieser Zeichnung keineswegs an einen Originalentwurf denken können; denn sie weicht mit Ausnahme der Gruppe des von Engeln getragenen Allmächtigen nicht im geringsten von dem ausgeführten Fresko und dem darnach hergestellten Stiche Mark Antons (B. XIV, 3) ab. In jener Gruppe aber darin, dass statt der zwei Engel ihrer vier den Herrn tragen und ausser ihnen noch einige Engelsköpfchen hinter ihm hervorgucken. An Gottvater selbst wird man auch noch einige Veränderungen gewahr, während solche, wie schon erwähnt, an dem knieenden Noah und der mit Kindern in der Thür stehen den



Fig. 4. Federzeichnung British Museum.

Frau nicht zu bemerken sind. Schon dieser letztere Umstand würde trotz der Veränderungen in der Gruppe es verbieten, in der Zeichnung einen Originalentwurf sehen zu wollen; denn es ist nicht anzunehmen, dass in einer vorbereitenden Skizze bereits so genau die gegenseitige Stellung der einzelnen Teile der Komposition zu einander in denselben Verhältnissen, wie im vollendeten Werke, angegeben wäre. Das liesse sich allenfalls bei einem Karton annehmen, dem der Künstler bei der Arbeit strenge folgt, nicht aber bei einer so leichten Skizze, welche nur den flüchtigen Gedanken des Entwerfenden festhalten soll, als welche ja diese Zeichnung angesehen werden muss. Ausserdem aber finde ich in der Gruppe des Herrn thatsächlich alle Elemente der ausgeführten Komposition wieder, so dass ich nur an eine Umkomponirung denken kann, der wahrscheinlich Mark Antons Stich zu Grunde lag. Möglicherweise bewog den Künstler dazu ein Gefühl, dass die hohe Gestalt Gottvaters, welche im Deckenbilde nur zwei Engel tragen, zu schwer und drückend für diese zarten Kindergestalten sei, und er fügte daher anstatt des lang herabwallenden Gewandes noch zwei weitere hinzu, dies zu beheben und so der ganzen Gruppe mehr Rundung und Vollendung zu geben.

Eine zweite Zeichnung, auf dieses Fresko bezüglich, bewahrt das Britische Museum (Braun, Nr. 87). Auch sie giebt sich bei näherer Betrachtung durch ihre genaue Übereinstimmung mit dem ausgeführten Bilde als blosse Nachzeichnung zu erkennen. „Strich und Ausführung" scheinen den Herren Crowe und Cavalcaselle (a. a. O.) „einen Kupferstecher, welcher Mark Anton sein kann, zu verraten". Jedenfalls aber haben wir es mit keinem Originalentwurf zu thun.

Wir kommen nun, da zu dem Bilde: Jakob sieht im Traume die Himmelsleiter, keine Zeichnung erhalten ist, zu denen des Abrahamsopfers. Robinson führt dazu zwei Zeichnungen auf. Die erste, eine Federzeichnung, mit Bister laviert, (Rob. 93) zeigt uns die ganze Komposition, aber so verschieden von der ausgeführten, dass ich kein Bedenken trage, sie überhaupt aus der Reihe der auf die Decke bezüglichen zu streichen. Denn die Verwandtschaft mit dem Fresko ist nur eine ganz allgemeine, und dies mag vielleicht auch der einzige Grund gewesen sein, dass man sie überhaupt hier einreihte. Robinson will sie noch als solche ansehen und in ihr die Hand Giulio's noch deutlicher erkennen, als in der Zeichnung zum brennenden Dornbusch, obwohl sie nicht nur die ganze Scene im Gegensinne zeigt, sondern auch sonst nicht ein Punkt mit dem Deckenbilde übereinstimmt. Von Giulio Romano hat sie aber, wenn man sich die Mühe des Vergleiches mit seinen von mir angeführten echten Zeichnungen nehmen will, wieder so wenig, wie von den übrigen Künstlern, die dabei in Frage kommen können. Sie gehört vielmehr ihrer Entstehung nach einer weit späteren Zeit an und ist eine Komposition für sich, wenn auch wahrscheinlich unter dem Einflusse des Deckenfresko's entstanden.

Das zweite Blatt mit der Federzeichnung des fliegenden Engels (Rob. 94), welcher den Widder vom Himmel herabbringt, kann ebenfalls nicht als vorbereitende Studie gelten. Der Engel ist für sich gezeichnet, ohne den Widder; die Arme, in welchen er diesen tragen sollte, hat er auf der Brust gekreuzt und das Blatt weist auch sonst noch verschiedene Veränderungen auf. Hätten wir in dieser Zeichnung wirklich einen Originalentwurf vor uns, so würden wir in ihm sicher auch schon das Lamm angedeutet finden. Denn der entwerfende Künstler, dem dabei doch das fertige Bild wenigstens in seiner allgemeinsten Idee auch in den ersten Skizzen vorschwebt, würde dem Engel kaum eine so nichtssagende Stellung der Arme gegeben haben, da er doch im Sinne hatte, durch ihn den Widder vom Himmel bringen zu lassen, ein Gedanke, der soweit ich es überschauen kann, in diesem Fresko allein und sonst nimmermehr vorkommt, und da der Engel im übrigen schon so ganz mit der ausgeführten Komposition übereinstimmt. Nur der Kopist, dem es vielleicht bloss auf das Motiv dieser gewaltig bewegten Engelsfigur ankam, konnte den Widder so einfach weglassen und fand aus dem Zwange der Verhältnisse, die er unbedingt beibehalten musste, dann keinen anderen Ausweg, als durch die Kreuzung der Unterarme.

Einen Originalentwurf aber besitzt das Britische Museum und zwar zur Figur des Abraham (Braun, Nr. 89, Fig. 4). Wir sehen hier bereits den Patriarchen im grossen und ganzen, wie auf dem Fresko dargestellt. Das Haupt zurückgewendet, aber über die rechte Schulter, während er auf der Decke über die linke sieht, hat er den Arm, welcher das Schwert führen soll, noch gesenkt, die Linke jedoch schon in ähnlicher Stellung, wie im Bilde. Die Gewandung ist im allgemeinen gleichfalls schon so wie dort, nur deutet die Angabe von Faltenzügen auf der Brust an, dass der Künstler ursprünglich auch den Oberkörper bekleiden wollte. Mit diesen wenigen Beobachtungen wird uns aber zugleich klar, dass dieses Blatt ebenfalls von Peruzzi herrührt, wenn es auch sorg-

fältiger durchgezeichnet ist, als das zum brennenden Dornbusch. Wir bemerken wieder denselben Typus des Kopfes, denselben vollen muskulösen Arm, wie beim Gottvater in jener Zeichnung, sowie das verwandte Profil und die gleiche Angabe des Mundes. Wir finden dieselbe Form der Hand und auch das breite Ohr mit der Schattirung in seinem Innern wieder. Für den schlingenförmigen Zug der Falten dort, wo das Gewand durch den Gürtel zusammengehalten wird, vergleiche man aber die Zeichnung des Gewandes bei dem Alten auf dem Blatte bei Morelli, für die sorgfältige Strichführung die Viktoria auf der Rückseite der Studie zum brennenden Dornbusch; die Art, wie das Bein gezeichnet, die langen Linien, welche den Zug der Falten angeben und die Schraffirung in denselben, alles weist auf dieselbe Hand und damit auf Baldassare Peruzzi hin.

Gedenken muss ich zum Schlusse noch eines Kartonfragmentes im Neapeler Museum zu der Figur des Moses vor dem brennenden Dornbusch. Es ist weder von B. Peruzzi noch einem anderen Meister der Zeit gezeichnet, sondern verdankt seine Entstehung wahrscheinlich einem der in den folgenden Jahrhunderten so zahlreich in den Stanzen studirenden Künstler. Als Resultat der geführten Untersuchung ergiebt sich demnach, dass nur zwei Zeichnungen von allen auf diese Fresken bezüglichen den Namen von Originalentwürfen beanspruchen können. Diese sind aber nicht von der Hand Raffaels, noch eines seiner Schüler, sondern von der *Baldassare Peruzzi's* entworfen, den schon Crowe und Cavalcaselle als den Meister des dekorativen Rahmenwerkes erkannt haben. Ihn haben wir daher, wenn es je gestattet ist, von den vorbereitenden Skizzen auf die ausgeführten Werke zu schliessen, auch als den *Urheber des gesamten Deckenschmuckes im Heliodorzimmer* zu betrachten, zumal das in Stil und Ausführung beobachtete fremde Element in den Malereien, wie ein Vergleich mit echten Werken Peruzzi's lehrt, dies bestätigt. Aus einem Gusse in ihrer Erscheinung, ist diese ganze Dekoration sein freigeschaffenes, selbständiges Werk, das Raffael, als er zur Ausmalung der Stanzen berufen wurde, einfach beibehielt, wie es Baldassare ausgeführt hatte oder zu vollenden im Begriffe war, gerade so wie er am Gewölbe der Stanza dell' Incendio die Malereien Perugino's stehen liess.

WURZELBAUERS BRONZEGRUPPE „VENUS UND AMOR MIT DEM DELPHIN“.

Mit Abbildung.

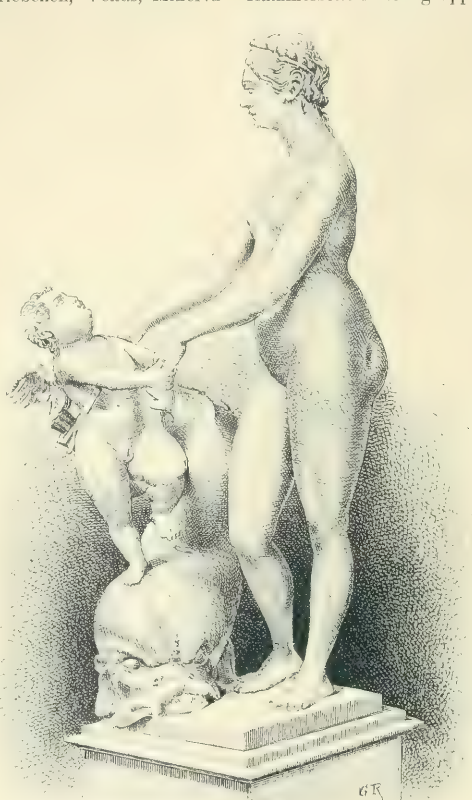
R. Bergau hat im 15. Jahrgange dieser Zeitschrift (1880, S. 55) eine verkleinerte Abbildung eines Brunnens von B. Wurzelbauer gegeben, die nach einer Zeichnung des Nürnbergischen Stadtarchitekten Wolf Jacob Stromer hergestellt wurde. Wie die Direktion des Germanischen Museums in Nürnberg mitteilt, befindet sich Stromers Skizzenbuch im Besitze der Freiherrl. Gesamtfamilie von Stromer und zur Zeit im Schlosse Grünberg. Die Zeichnung soll mit folgender Notiz versehen sein:

„Dieser gegenwärtige Brunnen ist durch Benedikt Wurzelbauer Rothschmidt alhier gegossen worden Anno 1599; gehört Christofen Poppel von Lobkowitz, Landthoffmeister zur Prag. Ist über den Diametrum des Beckens 8 Schuch 8 Zol und 14 zol tief. Die Höh mit dem zweiten Postamenten und dem Bildt $10\frac{1}{2}$ Schuch, wiegt sammentlich 54 Centner, hat ungeeuerlich in die 2000 Gulden cost.“

W. J. Stromer wurde 1560 geboren und ist 1614 gestorben; er war von 1589 bis zu seinem Tode Baumeister der Stadt Nürnberg.

„Der Brunnen“, schrieb R. Bergau damals, „scheint nicht mehr vorhanden zu sein.“ Inzwischen hat sich herausgestellt, dass die Brunnengruppe doch noch vorhanden ist. Sie wurde von den Schweden unter der Königin Christine etwa 1649 mit anderen Kunstschätzen aus Prag als Kriegsbeute fortgeführt und nach Stockholm gebracht, wo sie in dem vom Kunstkammerschreiber Marquis Trichet du Fresne im Jahre 1652 ausgefertigten Inventarium unter No. 27 als „eine Frauensperson mit einem kleinen Cupido an der Hand neben sich“ und aus Prag stammend aufgeführt worden ist. Diese Gruppe wurde von der Königin-Witwe Hedwig Eleonora am Schlusse des 17. Jahrhunderts ihrem Günstling Graf Karl Gyllenstjerna († 1723) geschenkt, der sich um 1690 ein grosses Schloss auf seinem Gute Steninge am Mälarsee erbauen liess, das später in den Besitz

der Grafen von Fersen gelangte. Nach dem Tode des letzten Grafen Fersen erstand der jetzige Besitzer dieser Gruppe, Herr Christian Hammer in Stockholm, dieselbe zugleich mit drei anderen, dem Nürnberger Erzgiesser Georg Labenwolf, einem Onkel des Wurzelbauer, zugeschriebenen, Venus, Minerva und Juno darstellenden Bronzefiguren. Dieselben fanden dann ihren Platz im Garten der dem Herrn Hammer gehörenden Villa Byström im Tiergarten zu Stockholm, wo ich sie zuerst sah. Auf mein Betreiben wurden alle vier Bronzefiguren nach Kopenhagen geschafft und als Gegenstände der altdeutschen Kunst auf der Nordischen Industrie- und Kunstausstellung im Sommer 1888 ausgestellt und dann auf meine Veranlassung nach Berlin gesandt und mit gütiger Erlaubnis des Herrn Prof. Lessing im Königl. Kunstgewerbemuseum ausgestellt.



Venus und Amor. Brunnengruppe von B. Wurzelbauer.

Wenn wir nun die in Bergau's Abhandlung gebrachte Skizzen mit der Gruppe im Museum vergleichen, so ist die Ähnlichkeit schlagend. Mit Ausnahme der etwas ungleichen Haarfrisur stimmt nämlich die Zeichnung ganz genau mit der Bronzegruppe. Im Kopfe der Venus befindet sich aber ein später geschlossenes Loch, das anzudeuten scheint, als habe hier ein Haarschmuck oder dergl. gesessen. Beobachtet man die Stellung der Göttin, ihre auf Amors linkem Flügel ruhende rechte Hand, den zurückgehaltenen Kopf des Amorinen und das emporgehobene linke Bein, so stimmt das mit der Bronzegruppe überein. Von grossem Interesse ist die Zeichnung noch dadurch, dass Stromer die Fontäne gesehen, und dass sie daher mit Sicherheit die von den verschiedenen Teilen der Gruppe ausgehenden Wasserstrahlen markirt hat. Wenn man nun aber die Hammersche Bronzegruppe näher untersucht, dann findet man, dass an der grossen Figur der Mund und die Brüste wieder eingesetzt sind, während bei der kleineren nur der Mund wieder eingesesetzt worden ist. Die anderen Auslaufsröhren des Amorinen wie auch die Nasenlöcher des Delphins, durch die zufolge der Skizze das Wasser ausströmte, sind nicht ausgefüllt. Die Gruppe hat daher, als sie ihrem ursprünglichen Zwecke diente, gerade sieben Strahlen, wie die Skizze ausweist, gehabt.

Dazu kommt schliesslich noch, dass die Angabe von Doppelmayr in seinen Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern etc. (Nürnberg 1730) über die Gruppe, „welche die Venerem mit dem Cupido und einem Delphin präsentirte“, bei 26 Centner „schwer“ sei, sich als übereinstimmend mit dem Gewicht der 1 m 23 cm hohen Gruppe erwiesen hat.

Nach allem diesen scheint es kaum zweifelhaft, dass die Hammersche Bronzegruppe des in Stromers Skizzenbuch abgebildeten und von Benedikt Wurzelbauer ausgeführten Kunstwerkes zu dem Christof Poppel von Lobkowitzschen Brunnen in Prag gehört hat.

EMIL JONAS.



DIE AKADEMISCHE KUNSTAUSSTELLUNG IN BERLIN.

VON *ADOLF ROSENBERG.*

I.



ie erfreuliche Thatsache, dass die Akademie der Künste für ihre diesjährige Ausstellung wieder freie Verfügung über das Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof erhalten hat, äussert sich zunächst in der unerfreulichen Erscheinung, dass eine völlig unübersehbare und undurchdringliche Menge von Mittelmässigkeiten zur Füllung der Säle zugelassen worden ist, vermutlich weil man sich die Wirkung, die durch die Durchschnittsqualität oder durch einzelne hervorragende Schöpfungen nicht zu erreichen war, von der Masse versprach. Man hat aber dadurch das gerade Gegenteil erreicht und die Armseligkeit unserer Ausstellung in einem um so grelleren Lichte gezeigt. Die Zahl der Besucher wird zwar auch in diesem Jahre, falls nicht anhaltend schlechtes Wetter nachteilig einwirkt, auf der alten Höhe bleiben, weil der das Gebäude umgebende Park mit seinen mancherlei Vergnügungen und Annehmlichkeiten eine von Jahr zu Jahr wachsende Anziehungskraft auf Einheimische und Fremde übt, und bei diesem Ergebnis werden sich die Leiter der Ausstellung zu ihrem Troste zu beruhigen wissen. Dass aber das Ansehen der Berliner akademischen Ausstellungen von Jahr zu Jahr sinkt, ist ebenso unbestreitbar wie die andere Thatsache, dass der Kredit der Münchener Ausstellungen stetig wächst und dass der Sieg Münchens über Berlin in diesem Jahre unzweifelhaft ist. Wenn auch zur Erreichung dieses Vorteils örtliche Gründe wesentlich beigetragen haben, die für Berlin während der Sommermonate fortfallen, so ist doch auf der anderen Seite nicht zu verkennen, dass die in erster Linie beteiligten Kreise Münchens eine weit grössere Rührigkeit entfalten, als es in Berlin der Fall ist, obwohl der preussische Staat gegenwärtig für Kunstzwecke im Verhältnis zu seinem Umfange und seinen finanziellen Mitteln mehr Geld aufwendet als irgend ein anderer in Europa.

Da sich diese Fürsorge zumeist und mit Recht in erster Linie auf die monumentalen und dekorativen Zweige der Malerei und Plastik erstreckt, wollen wir kein Gewicht darauf legen, dass die Malerei grossen Stiles, die Geschichtsmalerei, überhaupt alles, was mit allegorischen, mythologischen und Idealfiguren operirt, auf unserer Ausstellung nur durch wenige und noch dazu fragwürdige Beispiele vertreten ist. Die besten Kräfte sind mit monumentalen Aufträgen beschäftigt, deren Ausführung ihre Thätigkeit so in Anspruch nimmt, dass sie zu grossen Staffeleigemälden keine Zeit oder auch keine Lust haben. Denn grosse Geschichtsbilder sind nachgerade so gut wie unverkäuflich geworden, weil selbst die Galeriedirektoren und Sammlungsvorstände vor fleissigen und gediegenen Arbeiten dieser Art zurückschrecken, um sich den ohnehin nur kargen Raum ihrer Bildersäle nicht durch „grosse Maschinen“ zu verkürzen. Dass die Historienmalerei des alten Düsseldorfischen Stiles dabei völlig aufgerieben worden ist, ist einer der Verluste, der am wenigsten zu beklagen ist.

Sanguinische Maler haben geglaubt, dass die Abneigung der Käufer gegen grosse Bilder nicht in ihrem Umfange, sondern durch ihre Stoffe begründet sei, und sie haben deshalb, um die Überlieferung oder doch den Widerschein des grossen Stiles aufzubewahren, Scenen aus dem Alltagsleben, aus der Tagesgeschichte oder aus den Ereignissen der jüngsten Vergangenheit mit und ohne naturalistische Allüren, im Helldunkel und im brutalsten Freilicht, in grossem Massstabe geschildert. Die neuen Bilder sind aber ebenso unverkäuflich geblieben wie die

alten, und unsere Berliner Ausstellung hat, vermutlich weil das Gros der immer noch hoffnungsseligen Freilichtmaler und Naturalisten sich an die Münchener Ausstellung anklammert, die sie wenigstens noch mit Medaillen tröstet, nur ihrer drei von grösserer Bedeutung aufzuweisen: die auf einer Bank im grasgrünen Garten mit einem Buche in der Hand sitzende Jungfrau Maria von *Wilhelm Volz* in München, eine Gesellschaft alter Lotsen in einer von Sonnenlicht und Tabaksdampf erfüllten niedrigen Stube von dem in Paris lebenden Holländer *Gari Melchers* und eine Kindtaufe von dem Dänen *Michael Ancher.* Alle drei sind bereits auf den beiden letzten Münchener Ausstellungen gewesen, haben also bei dem Mangel aller übrigen Reize nicht einmal mehr den der Neuheit für sich, der bei dem ewigen Hin und Her unserer Ausstellungen auch bereits in die Wagschale zu fallen anfängt. Das erstgenannte Bild ist eine der üblichen Freilichtstudien, die immer noch darauf abzielen, die Leute glauben zu machen, dass der Reflex des Sonnenlichts auf Wiesen, Äckern, Menschen und Tieren wie Mehlstaub aussieht. Die beiden anderen sind nüchterne Abschriften von Modellen, die an Trivialität und geistiger Stumpfheit mit einander wetteifern. Wenn die Franzosen dergleichen Taufen, Trauungen u. s. w. für Mairien oder andere öffentliche Orte malen, geben selbst die Naturalisten immer noch etwas auf festlichen Glanz der Farbe und auf Geschmack der Anordnung. Ihre skandinavischen, dänischen und deutschen Nachahmer suchen aber ihre Stärke darin, auf jeden künstlerischen Schliff zu verzichten, weil sie in ihrer Begriffsverwirrung Natur mit Roheit identifiziren. Eine gewisse Vornehmheit der Auffassung haben wir bisher nur bei einem Vertreter der neuesten Münchener Schule, bei *Gottfried Hofer,* gefunden, dessen Bildnis einer jungen, auf einer Balustrade vor einem Parkteiche sitzenden Dame in heller Sommertoilette und grossem, gelbem Strohhut, sich freilich nur insofern mit den Absichten der Naturalisten begegnet, als es im grellsten Sonnenlicht eines heissen Sommertages gemalt ist, im übrigen aber ein anmutiges Urbild ebenso anmutig wiedergiebt.

Die Ausstellung enthält noch einige andere Schilderungen aus dem modernen Leben mit fast oder völlig naturgrossen Figuren, die jedoch noch im alten Stile, d. h. mit unparteiischer Verteilung von Licht und Schatten, mit Helldunkel gemalt sind. Eines von ihnen würde sogar dem Vorwurf der Schwarzmalerei nicht entgehen, wenn die dargestellte Scene nicht im Dunkeln spielte: es ist die Rettung eines im Schachte anscheinend durch den Zusammenbruch der Zimmerung verunglückten Bergmanns durch seine Kameraden, die *August von Heyden* nach Erinnerungen und Beobachtungen während seiner eigenen früheren Thätigkeit in oberschlesischen Steinkohlenbergwerken gemalt hat. Der Verunglückte wird von seinen Genossen aus dem Gewirr der Pfähle und Stöcke herausgetragen, während andere mit angsterfüllten Mienen voranleuchtend die Grubenlampen erheben. Ohne nach der wohlfeilen Wirkung des Nachtstücks zu streben, hat der Künstler die Beleuchtung so reichlich bemessen, dass nicht nur sämtliche Figuren, — es sind ihrer zehn — sondern auch der ganze Bau des Schachtes mit ausreichender Deutlichkeit sichtbar sind. Im Einklang mit seinem künstlerischen Stile hat A. v. Heyden zwar die Figuren in engem Anschluss an die Natur durchgebildet, aber ihnen zugleich eine Grösse der Auffassung aufgeprägt, die sie über das Gewöhnliche und Alltägliche erhebt, die sie gewissermassen zu Typen macht, zu Trägern einer sittlichen Idee, des Opfermutes und der Entsagung, und dadurch den gewählten Massstab rechtfertigt. Ähnliche Gründe lassen sich aber zu Gunsten eines Bildes von *Jakob Schikaneder* in Prag, „Mord im Hause“, nicht geltend machen. Auf einem engen, von hohen Gebäuden umschlossenen Hof liegt die blutende Leiche eines nur mit Hemd und Rock bekleideten Weibes. Den herbeigerufenen, scheu abseits stehenden Hausbewohnern erstattet ein lebhaft gestikulirender Mann, der die Leiche zuerst entdeckt zu haben scheint, vielleicht aber auch, wie man nach seiner unheimlichen Physiognomie schliessen darf, an dem Morde beteiligt ist, seinen Bericht. Der nicht geringe Aufwand von technischen Können, von malerischer Darstellungskraft steht in keinem Verhältnis zu der erzielten Wirkung. Man hat vielmehr aus den vorzüglichsten Darstellungen von Kriminalfällen aus jüngster Zeit, der „Verhaftung in einem Dorfe der Picardie“ von dem Schweden Salmson, der „Verhaftung“ von Chr. L. Bokelmann und der Ausgrabung der Leiche eines Ermordeten in Gegenwart des Mörders von Emil Neide, die Erfahrung gewonnen, dass gerade der kleine Massstab die Wirkung solcher Scenen steigert, weil das Stimmungsmoment stärker betont werden kann und die koloristische Kraft sich nicht in der Wiedergabe gleichgültiger Nebensachen zu verzetteln braucht. Das Stimmungsmoment hat viel glücklicher *Johannes Wenzel* in Danzig auf der Darstellung eines Seemannsbegräbnisses hervorgehoben, das in der Abenddämmerung

auf dem Verdeck eines Kauffahrers vor sich geht, dessen Kapitän der um die Leiche andächtig versammelten Mannschaft den Totensegen vorliest. — Zu dieser Kategorie von naturgrossen Darstellungen aus unserer Zeit und unserem Leben gehört auch *Theodor Rocholls* figurenreiches Geschichtsbild „Kaiser Wilhelms Ritt um Sedan am Tage nach der Schlacht“, in dem der durch seine lebendigen Schilderungen aus den Reiterkämpfen vor Metz bekannte Militärmaler wiederum seine schöne Begabung für dramatisch erregte, von heisser Glut erfüllte Darstellung reichlich bekundet, sich aber zugleich Flüchtigkeiten und Derbheiten, um nicht zu sagen Roheiten erlaubt hat, die in der Malerei grossen Stiles schlechterdings nicht zulässig sind.

Um den auffälligen Mangel an grossen naturalistischen Bildern anders zu erklären, als durch den allgemeinen Rückgang der naturalistischen Malerei, mit der auf dem Kunstmarkt schlechterdings keine namhaften Geschäfte zu machen sind, hat man behauptet, dass die Jury in diesem Jahre mit aussergewöhnlicher Strenge gegen die Naturalisten vorgegangen ist. Wir wissen nicht, was an diesem Gerede wahr ist; soviel ist aber sicher, dass dem Publikum, das sich für die naturalistische Bewegung interessirt, durch diese Strenge kein unersetzlicher Verlust bereitet wird, da wir in Berlin eine private Kunstausstellung besitzen, die der naturalistischen Malerei eine liebevolle Pflege widmet. Was wir in ihr von den etwa ausgeschlossenen Bildern noch nicht gesehen haben, wird uns also voraussichtlich nicht vorenthalten bleiben. Dass aber die Jury wenigstens in einem Falle das äusserste Mass von Nachsicht gegen den Naturalismus geübt hat, beweist das Selbstporträt der Berliner Malerin *Anna Gerresheim*, die, anscheinend eine Schülerin oder Nachahmerin von Manet und Liebermann zugleich, die Aufgabe der Malerei in der formlosen Nebeneinanderstellung der schmutzigsten Töne für erschöpft hält. Oder hatte die Jury die Absicht, durch die Aufnahme dieses Bildes ein abschreckendes Beispiel zu statuiren und den Naturalismus in seiner schlimmsten Verirrung zu zeigen?

II.

Wenn nicht mehrere Tage nach Eröffnung der Ausstellung *L. Knaus*, *A. v. Werner* und *R. Begas* je eine Probe ihrer Kunst eingesendet hätten, würde die Ausstellung fast aller jener Namen, die zur Zeit die Grundpfeiler der Berliner Maler- und Bildhauerschule ausmachen, oder doch solcher Kunstwerke entbehren, die jene Namen würdig vertreten. Auch die Werke der drei Genannten sind nicht so geartet, dass sie von dem Umfange des Könnens ihrer Schöpfer eine ausreichende Vorstellung geben. Doch sind die Marmorbüste der Erbprinzessin von Meiningen von R. Begas und die Figur eines mit seinem Spitz im Wirtshause beim Wein sitzenden Meraner Bauern von Knaus wenigstens Meisterwerke an technischer Vollendung. In der Büste der Prinzessin hat Begas den Schwerpunkt auf eine intime, seelenvolle Charakteristik und auf eine äusserst schlichte Formenbehandlung gelegt, die in ihrer Einfachheit und Strenge im starken Gegensatz zu den sonstigen barocken Neigungen des Künstlers steht, der hier sogar auf die von ihm sonst stets geübte Tönung verzichtet hat. Der alte Tiroler Bauer mit dem verschmitzten Gesicht und dem fast heimtückisch lauernden Blick ist eine jener Charakterfiguren, die im letzten Jahrzehnt von Knaus' Schaffen den breitesten Raum einnehmen. Aber in keiner der früheren hat er eine so starke plastische Wirkung erzielt, hat er die Persönlichkeit so rund und geschlossen herausgearbeitet, hat er die Pinselstriche so liebevoll und sorgsam vertrieben, ohne in charakterlose Glätte zu verfallen, wie in dieser, die uns wieder den überzeugenden Beweis dafür liefert, dass nicht der Naturalismus, sondern die höchste künstlerische Vollendung der Natur am nächsten kommt. A. von Werners Bild schildert in der diesem Künstler geläufigen, trockenen, mehr auf Wahrheits- oder vielmehr Wirklichkeitsliebe als auf vornehme künstlerische Wirkung abzielenden Vortragsweise eine Episode aus dem deutsch-französichen Kriege: den preussischen Kronprinzen, der mit seinem Gefolge die in einer Bauernstube aufgebahrte Leiche des im Beginn der Schlacht bei Weissenburg gefallenen französischen Generals Douay aufsucht, um den tapferen Gegner zu ehren. Der Künstler, der sonst in der Wiedergabe äusserer Ähnlichkeit so glücklich ist, hat gerade diesen Vorzug in dem Kopfe des Kronprinzen am wenigsten entfaltet. — Im übrigen ist die Berliner Genremalerei teils durch so schwache Leistungen vertreten, dass sie kaum die oberflächliche Schaulust des neugierigen Publikums befriedigen, teils durch solche, die das malerische Können oder die Erfindungsgabe ihrer Schöpfer von keiner neuen Seite zeigen. Auch die jüngeren Künstler, die in den letzten vier Jahren durch glückliche Würfe schöne Erwartungen rege gemacht haben, sind in diesem Jahre ganz ausgeblieben oder stark

zurückgegangen. Letzteres gilt besonders von dem für schneidige Charakteristik, scharfe Beobachtung und gesunden Humor begabten *R. Warthmüller,* der in einer „Ballpause", einer eleganten Gesellschaft in einem von elektrischem Lichte erhellten Salon, den misslungenen Versuch gemacht hat, seine Kraft an Motiven zu erproben, deren Bewältigung nicht einmal Menzel in vollem Masse gelungen ist. Das weitaus Beste unter den Vertretern der jüngeren Generation hat *Carl Röchling* sowohl hinsichtlich der Lebendigkeit und Wahrheit der Schilderung als auch in Bezug auf malerische Durchführung in zwei Episoden aus dem Kriege von 1870 geleistet, der Erstürmung des Gaisbergschlösschens bei Weissenburg durch das Königs-Grenadierregiment, einem auch durch die vortreffliche Wiedergabe der Sonnenlichtwirkungen ausgezeichneten Bilde, das wir unsern Lesern in einer Radirung von Krostewitz vorzuführen gedenken, und der Erstürmung des Rothenberges bei Spicheren durch das Füselier-Bataillon 74 unter General-Major v. François. — Aus der Zahl derjenigen Genrebilder, deren Urheber sich auf ihrer alten Höhe erhalten haben, oder die durch andere Eigenschaften aus der Flut der Mittelmässigkeit emportauchen, sind etwa noch die Scenen mit Figuren aus dem 17. Jahrhundert von *Julius Ehrentraut,* die von der nervösen Charakteristik Watteaus erfüllten, aber mit noch kleineren Figuren ausgestatteten, koloristisch sehr pikant wirkenden Rokokobildchen „Hochzeitswünsche" und „Blindekuh" von *Fedor Poppe,* die an humoristischen Zügen reiche und durch eleganten malerischen Vortrag anziehende „Jagdpause", kartenspielende Jäger in einem Wirtshause, von *Fritz Paulsen,* die nur um ihrer humoristischen Erfindung, nicht um ihrer künstlerischen Verdienste willen beachtenswerte Manöverscene „Krieg im Frieden" von *August Blunck,* die durch Ernst und Tiefe der Charakteristik und durch gediegene Sorgfalt des tieftönigen, malerischen Vortrags ausgezeichnete Scene aus dem italienischen Volksleben „Vor dem Abgrunde", die Verlockung eines jungen Arbeiters durch einen lasterhaften Gefährten zum Verbrechen, von *Fedor Encke,* die am Feierabend heimkehrenden männlichen und weiblichen Erntearbeiter von *Ernst Henseler* und ein junges Elternpaar mit seinem Kinde nach der Taufe in einer Kapelle in Ste. Gudule in Brüssel von *Hugo Vogel* zu nennen.

Auch die Düsseldorfer Maler haben sich in diesem Jahre nicht so lebhaft an unserer Ausstellung beteiligt, wie es nach dem bisherigen freundschaftlichen Verhältnis zwischen Berlin und Düsseldorf zu erwarten war. Es scheint, dass auch auf sie die Münchener Ausstellung mit ihren reicheren Absatz-Chancen einen stärkeren Reiz geübt hat als die Berliner. Dass die beiden Achenbach, zum ersten Male seit dreissig Jahren, nicht vertreten sind, ist wohl nur auf die geschäftlichen Manipulationen der mit dem Vertrieb ihrer Gemälde betrauten Kunsthändler zurückzuführen, da die beiden Düsseldorfer Meister schon seit vielen Jahren nicht mehr direkt auszustellen pflegen. Aber auch *Bokelmann* wendet seit drei Jahren seine neuesten Schöpfungen der Münchner Ausstellung zu, während die Berliner, die doch eigentlich die Wiege seines Ruhms gewesen ist, sie erst gewissermassen aus zweiter Hand erhält. So waren auch der namentlich durch die feine Ausbildung des Helldunkels ausgezeichnete Streik in der Tischlerwerkstatt und die Hausandacht einer alten Bäuerin in friesischer Tracht bereits im vorigen Jahre im Münchener Glaspalast zu sehen, der auch jetzt wieder das neueste, aus seinen friesischen Ortsstudien erwachsene Werk des Künstlers, einen Täufling im Kreise bewundernder Muhmen und Gevatterinnen, aufzuweisen hat. Was sonst an Genrebildern aus Düsseldorf auf unserer Ausstellung vorhanden ist, ist bis auf *Ferdinand Brütts* schon von der vorjährigen Münchener Ausstellung bekannte humoristiche Scene „In der Gemäldegalerie" und *Ferdinand Fagerlins* „Ratlos", ein vor dem Niederschreiben eines Rezeptes unschlüssig nachdenkender Dorfarzt in einer Bauernstube, nicht einer Erwähnung wert. Die Landschafts- und Marinemaler sind zwar zahlreicher zur Stelle; aber auch die tüchtigsten oder eigenartigsten unter ihnen, wie *Metzener, Flamm, Dücker, Ebel, H. Deiters, W. Bode, Fahrbach, Munthe,* sind nur mit Bildern vertreten, die ihre Eigenart mehr oder minder umfassend kennzeichnen, ohne dass man zu neuen Bemerkungen Veranlassung findet. Unter den Vertretern der jüngeren Landschaftergeneration sind der durch begeisterungsvolle poetische Auffassung ausgezeichnete *Heinrich Hartung,* der zumeist Rheinlandschaften malt, der nach dem Ausdruck einer stark ausgeprägten, meist etwas melancholischen Stimmung strebende *Gilbert von Canal,* der seine Motive gern aus den wald- und wasserreichen Gegenden Englands schöpft, der Marinemaler *Heinrich Petersen-Angeln,* der seine Studien zumeist in den Niederlanden macht, ebenso wie der Realist *Heinrich Liesegang,* dessen holländische Binnenlandschaften die Eigenart des Landes, frei von jeder poetischen Anwandlung, treu und trocken wiedergeben, die charaktervollsten. *Gustav Marx,* der seinen

Landschaften meist eine Staffage von genrebildlichem Werte giebt, hat in einer vom matten Lichte der Herbstsonne durchfluteten Partie vom Elbestrand bei Hamburg, die von der Terrasse eines vornehmen Landhauses einen weiten Blick über den von Dampfern und Segelschiffen belebten Fluss gewährt, wieder eine reiche koloristische Virtuosität in der Ausbildung der Luft und des schwebenden Lichts und eine liebenswürdige Anmut in der Darstellung der auf der Terrasse befindlichen Damen entfaltet. Neue Erscheinungen in der Düsseldorfer Landschaftsmalerei sind der früher in München wohnhafte Gebirgsmaler *Georg Macco*, dessen ernst gestimmte St. Gotthardlandschaft von der städtischen Galerie in Düsseldorf angekauft worden ist, und *Heinrich Herrmanns*, der ähnliche Motive aus Holland behandelt wie der gleichfalls in der Düsseldorfer Schule gebildete, jetzt in Berlin lebende *Hans Herrmann*, nur trockener in der Farbe und mit geringerer Feinheit und Wahrheit in der Beobachtung und Wiedergabe der atmosphärischen Erscheinungen über Wasser und Land. —

Im Zusammenhang mit den Düsseldorfern sei auch das figurenreiche Bild von *Franz Reiff*, Professor an der technischen Hochschule in Aachen, erwähnt, welches die Kirchenstrafe eines gefallenen Mädchens am Ende des Mittelalters darstellt. Die Unglückliche liegt mit ihrem Kinde, an den Sockel einer Säule angekettet, im Winkel zur Seite einer Treppe, von der sich die aus der Kirche kommende Menge herabdrängt, um die Ärmste zu verhöhnen und mit Eiern u. dgl. zu bewerfen. Der uns bisher unbekannt gewesene Künstler hat in den aus der Menge hervortretenden Figuren, besonders in der Gestalt einer hochmütig auf die Sünderin herabblickenden Patriziersfrau, eine nicht geringe Kraft der Charakteristik bewährt und auch in dem ernst gestimmten, reichen Kolorit ein so gediegenes Können gezeigt, dass wir noch Ausgezeichnetes von ihm in Zukunft erwarten dürfen.

DER NEUE GALERIEKATALOG DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE ZU WIEN[1].

Von den reichen Wiener Gemäldesammlungen hatte bislang nur die Belvederegalerie sich eines ausführlichen Kataloges zu rühmen. Indes ausführlich ist nicht immer gleichbedeutend mit gut und wissenschaftlich. Das Verzeichnis der Liechtensteingalerie war seinerzeit weniger weitschweifig als jene drei Bände, kann aber heutigen Tages hinsichtlich der Bilderbestimmungen und Malerbiographien natürlich nicht mehr genügen. Völlig den Ansprüchen, welche unsere Zeit an einen Katalog zu stellen berechtigt ist, entspricht erst der vorliegende [1]) und begrüssen wir ihn darum mit Freude.

Einen Hauptvorzug desselben bilden die trefflichen Beschreibungen der Gemälde, ausreichend, um sich eine genügende Vorstellung von ihnen zu machen, was doch das Grund- und Haupterfordernis jedes Kataloges sein sollte. Wer je an einem solchen gearbeitet, weiss, wie schwer es ist, zwischen Weitschweifigkeit und karger Kürze die richtige Mitte zu halten.

Knapp (bei manchen wichtigen Meistern, wie z. B. Dürer, von dem nicht erwähnt ist, dass er in Italien war, vielleicht *zu* knapp) doch meist ausreichend, wie es für ein handliches, praktisch zu verwertendes Buch sein soll, sind die Biographien gehalten. Vor allem aber stehen sie auf der Höhe der neuesten archivalischen und kunstkritischen Forschung. Pür die Niederländer hat dabei wie immer Dr. Bredius, der berühmte Taufpate aller neueren wissenschaftlichen Galeriekataloge, das Seine gethan, für die Italiener zum Teil, wie es scheint, Morelli und Frizzoni.

Einzelne „Winke und Notizen" steuerten Frimmel, Levin und Woermann bei. Ausserdem hat eine Reihe von Wiener Gelehrten und Akademiebeamten, denen allen das Vorwort gebührenden Dankeszoll erlegt, zu der mühevollen und langwierigen Arbeit das Ihrige beigetragen. Vor allen Dr. Joseph Dernjač, der Scriptor der Akademiebibliothek, welcher einen grossen Teil der Bilderbeschreibungen angefertigt hat und „auch bei der Bestimmung der Meister, bei der Abfassung der biographischen Notizen, sowie bei der Schlussredaktion und Druck-

1) Bearbeitet von *Carl von Lützow*. Wien, Verlag der k. k. Akademie der bildenden Künste. 1889. 28 Bogen. 8⁰. Preis 1 Gulden.

revision des Buches dem Hauptbearbeiter von Lützow mit unermüdlichem Eifer zur Seite stand."

Das Vorwort macht mit Recht darauf aufmerksam, dass „die Gemäldesammlung der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien im Verlauf der letzten 150 Jahre aus geringen Anfängen durch eine Reihe höchst wertvoller Schenkungen und Vermächtnisse zu der bedeutendsten *staatlichen* Galerie in Österreich angewachsen ist."

In der That, es ist eine ebenso stattliche wie interessante Sammlung! Den Haupt- und Grundstock ihres heute 1135 Nummern zählenden Bestandes bildet die Schenkung des hochsinnigen Grafen Anton Lamberg-Sprinzenstein, welcher 1821 seine 741 Gemälde zählende Sammlung der Akademie überwies, darunter eine grosse Zahl von Werken der hervorragendsten niederländischen, italienischen und spanischen Meister.

Dazu kamen 1838 die 88 „zumeist aus venezianischen Kirchen stammenden Gemälde", welche Kaiser Ferdinand der Akademie zuwandte.

Der jüngste Zuwachs endlich für die älteren Schulen erfloss aus der Munifizenz des Fürsten Johann von und zu Liechtenstein, der im Laufe der letzten Jahre eine Reihe von Meisterwerken der Akademie schenkte.

Die Abteilung der neueren Gemälde wuchs und wächst noch immer durch die regelmässigen Ankäufe von Bildern lebender Künstler, welche seit 1859 aus Staatsmitteln auf den grösseren Wiener Ausstellungen gemacht wurden. Und auch hier kam eine namhafte Schenkung seitens des Herrn Heinrich Füger hinzu, welcher zahlreiche Ölgemälde und Miniaturen von der Hand seines Vaters, des früheren Akademiedirektors Friedrich Heinrich v. Füger, der Akademie im Jahre 1878 vermachte.

So viel zur Entstehungsgeschichte der Sammlung und des Kataloges.

Zu den Bilderbestimmungen und Beschreibungen übergehend, mögen folgende Bemerkungen genügen:

Der mit Fragezeichen versehene *Gentile Bellini*, Männliches Porträt, Nr. 1098, dürfte nicht, wie Frizzoni meint, von *Palmezzano*, sondern aus der *Schule der Vivarini* sein.

Zu dem sehr seltenen *Vittore Belliniano* könnte bei einer zweiten Auflage in der Anmerkung erwähnt werden, dass zwei Handzeichnungen von ihm in der Sammlung des Duc d'Aumale sich befinden, zwei Köpfe, welche bezeichnet sind. Photographirt von Braun, Exposition des beaux arts, Nr. 187, 188.

Paduanische Schule um 1500, Nr. 1084, früher als Schule von Vercelli verzeichnet, ist von einem schwachen *Nachahmer des Mantegna.*

Nr. 1095, umbrische Schule genannt, sollte unseres Erachtens dem *Fiorenzo di Lorenzo* gegeben werden.

Von den kurzweg als „venezianische Schule" aufgeführten Gemälden ist vielleicht manches noch näher zu bestimmen. So Nr. 463 als *Schule des Bonifazio I.*, Nr. 1126, leider sehr verdorben, als *Richtung des Giorgione.*

Unter den Italienern sind ferner mehrere gute Bildnisse von *Tintoretto,* einige feine *Guardi,* der echte, wenngleich falsch bezeichnete *Mazzolino,* Nr. 495, und der seltene und interessante, bezeichnete *Lazaro Sebastiani,* Nr. 53 hervorzuheben.

Im übrigen sind in der Sammlung die Niederländer in der Vorhand.

Unter ihnen ragt an Zahl und Güte *Rubens* hervor, der neben einer Reihe anderer echter Nummern durch das bekannte kapitale Werk, „Boreas entführt die Oreithyia", und durch die wunderschönen drei Grazien vertreten ist, während *Rembrandt* sich mit einem einzigen, aber hübschen Frühwerk, dem Bildnis einer jungen Holländerin von 1632 begnügen muss.

Dann brillirt *Pieter de Hoogh* ausnahmsweise im Porträt durch die früher vielumstrittene Nr. 715, holländische Familie im Hofraum ihres Hauses, *Adr. Brouwer* durch eine Dünenlandschaft mit drei Figuren, *Dirk Hals* durch ein grosses bezeichnetes und datirtes und durch ein kleineres Bild.

Zahlreich und zum Teil ungewöhnlich trefflich präsentiren sich *Ruisdael* und *Asselyn,* den man nirgends besser trifft, dann die Architekturmaler durch *Blieck, Dirk van Deelen, Pieter Neeffs, Vliet,* und die Stillleben- und Blumenmaler durch *W. van Aelst, A. van Beyeren, Pieter Boel, de Heem, Jan van der Heyden* (ausnahmsweise als Stillebenmaler), *Rachel Ruysch, Ian van Huysum, Werner Tamm* etc.

Einzelne treffliche Nummern bieten noch *Balen* und *Brueghel* in einem gemeinsamen Gemälde, Nr. 583, Odysseus und Kalypso, ein Werk von grosser Schönheit, *Hieronymus Bosch,* in dem Flügelaltar Nr. 579—581, *Pieter de Bloot* in zwei bezeichneten Bildern Nr. 808 und 830, *Pieter Codde* in der bezeichneten und datirten Tanz- und Musikgesellschaft, Nr. 1096. Daran reihen sich würdig *Joost van Craesbeeck,* Nr. 816, Zechende Bauern, *Jacob Gerritsz Cuyp,* Nr. 617, Brustbild einer ältlichen Frau, *Bernard Fabritius,* Nr. 639, Junger Mann in Schäfertracht, *P. Pourbus*

d. j., Nr. 569, Bildnis einer jungen Dame, *D. Teniers d. j.*, Nr. 865, Hexenweihe in der Walpurgisnacht, *S. de Vlieger*, Nr. 876, Reede mit ankernden Schiffen, *Giov. Batt. Weenix*, im Verein mit *Asselyn*, Nr. 761, Marine und *Jan Weenix*, Nr. 631, Totes Geflügel und Früchte.

Die „Heitere Gesellschaft“, Nr. 855, welche als Art des *Giov. Batt. Weenix*, verzeichnet ist, dürfte dagegen von *Jan Lys*, genannt *Pan* und die *Salomon van Ruysdael* genannte Landschaft mit Fluss von *Cornelis Decker* sein.

Noch sei kurz der Spanier gedacht, die durch einige wenige Werke nicht übel repräsentirt sind. So *Murillo* durch „Zwei würfelspielende Knaben“, Nr. 515 und durch die Skizze zu einer Ekstase des heil. Franziscus, und *Carreño* durch das bezeichnete und datirte Werk Nr. 511, die Gründung des Trinitarierordens, endlich die spanische Schule überhaupt durch eine Reihe anonymer Werke.

Die Bezeichnungen scheinen in den Faksimiles sorgfältigst wiedergegeben, Papier und Druck sind gut und klar.

Zu hoffen wäre, dass die Redaktion bei einer zweiten Auflage sich entschlösse, statt der durcheinander springenden Nummern durchlaufende zu geben, was allerdings nur bei gleichzeitiger Umnumerirung des Inventars geschehen könnte.

Dazu eine Revision der Bestimmungen der italienischen Werke — und das Ideal eines Kataloges wird so ziemlich erreicht sein. *O. E.*

KLEINE MITTEILUNGEN.

Die Ehranger Gigantensäule. In dem als Knotenpunkt der Eifel- und Moselbahn bekannten Orte Ehrang hat man in den letzten Tagen einen Fund von hohem Werte für die Altertumswissenschaft gemacht. Ein Arbeiter stiess beim Ausgraben einer Jauchegrube auf den Torso eines Reiterstandbildes. Unmittelbar daneben lag, kaum einige Fuss von der Erde bedeckt, ein schlangenfüssiger Gigant. Weitere Nachforschungen führten zum Auffinden einer zweiten Reiterstatue, die über einen am Boden liegenden Mann wegzusetzen scheint. Der sofort benachrichtigte Direktor des Provinzialmuseums zu Trier, Professor Dr. Hettner, liess die Grabungen auf Kosten der Anstalt fortsetzen. Hierbei legte man einen Viergötteraltar nebst Deckplatte sowie einzelne zu den Standbildern gehörige Bruchstücke frei. Der zuerst aufgefundene Torso, dem leider ein Arbeiter das ganze Gesicht abgestossen hat, ist aus Muschelkalk, wie er in der Gegend von Metz vorkommt, gehauen; des gleichen Stoffes hat sich der Künstler zur Herstellung des Schlangenmenschen bedient, während er zu den übrigen Stücken den roten Sandstein des Trierer Geländes verwandte. Ganz vorzüglich erhalten zeigt sich der Altar. Ein längliches Viereck bildend, tragen seine Seiten in vertieften Nischen die Reliefs von Minerva, Ceres, Merkur und Herkules. Minerva ist im langen, gegürteten Chiton ruhig und würdevoll dastehend aufgefasst, auf dem Haupte den Helm; die Rechte hält den Speer, die Spitze nach unten gekehrt, die Linke stützt sich auf den am Boden stehenden Schild. Der Göttin Lieblingsvogel, das Käuzchen, hat auf der linken Schulter seinen Sitz. Die Mitte der Brust ziert das alles Leben ertötende Medusenhaupt. Fast die gleiche Anordnung des Gewandes und der Haltung zeigt die Figur der Ceres. Ihre linke Hand hat das Scepter erfasst, mit der rechten hält sie die brennende Fackel hoch. Am linken Fusse hockt ein Vogel, der einer Krähe gleicht, vielleicht aber im Hinblick auf die der Demeter Melaina von Phigalia beigesellte Taube richtiger als solche zu deuten sein dürfte. Die linke Schulter Merkurs und einen Teil des anschliessenden Armes umschlingt die nach hinten herabfallende Chlamys; die Hand hält den schlangenumwundenen Stab, die rechte umspannt einen gefüllten Geldbeutel. Den Kopf bedeckt der Petasus. Zwischen den Füssen des Gottes sitzt der Hahn. Herkules lehnt auf seine Keule. Über dem linken Arme liegt das Löwenfell. Der Gigant stützt sich auf die Vorderarme; sein mit dichten Strähnen umgebener Kopf ist emporgereckt und zeigt ein bärtiges Gesicht von hässlichem Typus. Die Füsse laufen in einen Schlangenleib zusammen, dessen hinterer Teil, schneckenförmig zusammengewunden, nach oben strebt. Ob er ursprünglich in einem Schlangenhaupte endete, kann wohl kaum mehr festgestellt werden. Ein auf der linken Schulter des Giganten ruhender Fuss beweist hinlänglich, dass der zuerst gefundene Torso aus demselben Steinblock gemeisselt war. Und zwar hat der Künstler den Reiter dargestellt, wie er von rückwärts über den vielleicht auf der Flucht zu Boden gestürzten Giganten wegsetzt. Der Oberkörper des Reiters ist etwas nach rechts gewandt, nur die Beine scheinen durch den Schenkeldruck das Pferd zu halten. Eine ähnliche, wenn nicht gleiche, Auffassung liegt der zuletzt gefundenen Statue zu Grunde. Der unter dem Bauche des Pferdes hingestreckte, jedenfalls besiegte Feind, erhebt sein ausdrucksvoll gearbeitetes, zierlich geformtes Haupt zwischen den Vorderfüssen des springenden Rosses. Das Gesicht des Reiters entbehrt des Bartschmuckes. Brust und Rücken scheint ein anschliessendes Koller zu umschliessen. Der glücklicherweise wieder aufgefundene rechte Arm ist wie zum Schlag oder Stoss emporgehoben. Die linke Hand ist gegen den Hals des Rosses gedrängt. Der Reiter selbst sitzt in einem Holzsattel. Die hier gegebene Beschreibung der Reiterstandbilder wird namentlich bezüglich der Bekleidung der Reiter und der Ausrüstung der Pferde noch durch manche Einzelheiten zu ergänzen sein, deren Feststellung einer gründlichen Forschung vorbehalten bleiben muss. Als ich die Monumente sah, waren sie eben erst der Erde entnommen und in einem niedrigen Ziegenstalle untergebracht, dessen Beleuchtung eine nähere Aufnahme unmöglich machte. Offenbar haben wir es bei dem Funde mit einem jener interessanten, grade während der letzten Zeit in archäologischen Kreisen öfters besprochenen Gigantensäulen zu thun. Das Verbreitungsgebiet dieser Überreste antiker Kunst bil-

den Nordfrankreich, die Rheinlande und das von dem Pfahlgraben abgeschlossene Gebiet. Im ganzen zählt man ungefähr 32 deutsche Exemplare, von denen die Mertener, Heddernheimer und Schiersteiner Säulen die bekanntesten sein mögen. Über die Bestimmung unserer Denkmäler herrscht noch keine Klarheit in Fachkreisen. Während eine Richtung die Darstellung des Gigantenkampfes rein mythologisch als Anklang an die germanisch-keltische Götterlehre auffasst und in dem Ganzen, gestützt auf die Inschriften der Heddernheimer und Schiersteiner Monumente, lediglich eine Widmung an Jupiter erblickt, suchen andere, vornehmlich Prost und zuletzt der als lothringischer Geschichtsforscher rühmlichst bekannte Dr. Hoffmann zu Metz, ein historisches, örtliches Motiv darzuthun, welches die Aufrichtung der Säulen bedingt habe. In einem sehr interessanten Beitrage der Metzer Jahrbücher kommt der eben genannte Forscher zu dem Schlusse, dass diese Denkmäler zu Ehren des Maximianus Herculeus und zwar aus Anlass seines Sieges über die Bagauden errichtet worden seien. Es mag hier ununtersucht bleiben, ob dem Schöpfer der Mertener Gruppe, wie Hoffmann darzuthun sucht, die weltbekannte Gigantomachie des Zeusaltars der pergamenischen Könige vorgeschwebt hat, wie auch nicht darüber gerechtet werden soll, ob jene Darstellung das Prototyp ihrer europäischen Schwestern gestellt habe. Nur soviel möchte wohl feststehen, dass wir in den Gigantensäulen Erzeugnisse der römischen Lagerkunst des 3. Jahrhunderts erkennen dürfen, die selbst als sakrale Bilder zur Verherrlichung soldatischer Tapferkeit und der Siege über das die staatliche Ordnung bedrohende Barbarentum dienen konnten. Leider ist das Ehranger Denkmal kaum zur Hälfte auf uns gekommen. Nach zahlreichen Analogien zu schliessen, fehlen ein Zwischensockel, der ganze Säulenschaft und das Kapitäl. Vor allem aber bleibt das Verschwinden der Inschrift zu beklagen, die uns sehr wahrscheinlich den Namen des Legionars genannt haben würde, der hier auf seinem Grund und Boden dem Jupiter optimus maximus diesen Denkstein setzte. Die sämtlichen Stücke sind von dem Museum zu Trier erworben und bereits in die Sammlung übergeführt worden. (*Köln. Ztg.*)

Von der Berliner Kunstakademie. Die Ernennung des Radirers *Karl Koepping* zum Vorsteher des Meisterateliers für Kupferstich ist jetzt durch den „Reichsanzeiger“ veröffentlicht worden. — An Stelle der aus dem Lehrkörper der Hochschule für die bildenden Künste ausgeschiedenen Prof. Fritz Schaper und Maler Dammeier sind der Bildhauer Prof. *Ernst Herter* und der Bildnismaler *Max Koner* zu Lehrern berufen worden. — Bei der am 19. Juli abgehaltenen Feier der Preisverteilung an der Hochschule für die bildenden Künste hielt der Direktor *A. v. Werner* eine Rede, in der er wichtige *Reformen des Unterrichts* und des Studienganges ankündigte. Danach werden in Zukunft nicht mehr fünf Klassen bestehen, die der Studirende hinter einander zu passiren hat, sondern es sollen fünf koordinirte Abteilungen geschaffen werden, in denen die ganze wesentliche Ausbildung unter Leitung eines einzigen Lehrers erfolgt. Den Studirenden wird die Wahl gestellt, welcher Abteilung sie sich anschliessen wollen. Es soll auch eine schnellere Erledigung des Unterrichts bewerkstelligt werden als jetzt, so dass man in zwei Semestern so weit sein kann, wie jetzt etwa beim Eintritt in die Malklasse. Für Landschafter soll noch eine weitere Erleichterung geschaffen werden, indem es ermöglicht wird, dass sie schneller ihrer eigentlichen Aufgabe sich zuwenden, ohne durch Figurenstudium allzusehr aufgehalten zu werden. Eine weitere Änderung bezieht sich auf die Verteilung der Preise. Die Hauptgeldpreise sollen fortan nur für Kompositionsarbeiten gegeben werden. Die Geldpreise, für welche Kopien anzufertigen sind, bleiben bestehen. Im übrigen werden von jetzt ab Diplome und silberne Medaillen erteilt. Der Direktor streifte auch in seiner Rede das wiederholte negative Ergebnis der Konkurrenz um den grossen Staatspreis für Geschichtsmaler und meinte, es läge das wohl an der mangelnden Fertigkeit in der schnellen Herstellung farbiger Entwürfe; es wäre das Bestreben der Akademie, diesem Mangel schon seit Jahren durch Kompositionsübungen und jetzt durch die Reform des Unterrichtes, sowie durch die Umgestaltung der Preisverteilung abzuhelfen. Zur Chronik der Anstalt wurde mitgeteilt, dass sie im letzten Winter von 255 Studirenden besucht wurde, 200 Akademikern, 18 Hospitanten und 37 nicht immatrikulirten Aspiranten; im Sommer betrug die Gesamtzahl 205, davon sind 183 immatrikulirt, 9 Hospitanten und 13 Aspiranten.

Der Berliner Nationalgalerie ist ein von *H. v. Angeli* gemaltes Bildnis Kaiser Wilhelms I. als ein Vermächtnis der Kaiserin Augusta überwiesen worden. — Derselben Sammlung hat der jüngst verstorbene Staatsminister Freiherr v. Patow eine Marmorfigur der Zauberin Circe in kniender Stellung von dem 1879 in Rom verstorbenen Bildhauer *Emil Wolff* vermacht.

=tt. *Freiburg im Breisgau.* Am 10. Juli wurde das im Vorgarten der Anatomie unserer Universität errichtete Denkmal des hier verstorbenen Forschers *Alexander Ecker* (geb. 1816 hierselbst) mit entsprechender Feierlichkeit enthüllt. Auf einem Postamente von weissem Marmor erhebt sich die nach einem Modelle von Professor *Volz* in Karlsruhe in Erz gegossene Büste des hervorragenden Gelehrten der hiesigen Hochschule.

=tt. *Überlingen am Bodensee.* Unter grosser Beteiligung von seiten der hiesigen Einwohnerschaft ist hier am 20. Juli ein Münsterbauverein ins Leben getreten, der sich nach dem von Köln, Ulm, Oppenheim und Freiburg im Breisgau gegebenen Beispiele die Restauration und Vollendung unserer ehrwürdigen Münsterkirche, dieses hervorragenden fünfschiffigen Baudenkmales des 14. Jahrhunderts, zur Aufgabe gestellt hat. Zunächst sollen Geldbeiträge gesammelt werden, und hofft man weiter von der badischen Staatsregierung die Genehmigung einer Lotterie zu erhalten.

Zwei Malerradirungen von Heinrich Deiters, die das vorliegende Heft schmücken, lassen den beliebten Düsseldorfer Landschafter auch als feinfühligen Radirer erkennen, der mit sicherer Hand den Eindruck der Naturscenerie festzuhalten weiss. Das eine Blatt zeigt eine Waldmühle in der Mittagsbeleuchtung eines klaren Sommertages, das andere ein Bauerngehöft an einem schilfbewachsenen Weiher, umgeben von hochstämmigen Eschen und Buchen, in die sich der Herbstwind legt, während den Himmel trübes Gewölk umzieht.

Berichtigung. Der im I. Artikel über die *Berliner Architektur 1875—1890* auf S. 260 erwähnte Umbau der Jerusalemer Kirche ist nicht von Blankenstein, sondern von *Ed. Knoblauch* ausgeführt worden.

Die nächste Nummer der „Kunstchronik“ erscheint am 21. August 1890.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann*. — Druck von *August Pries*.



Har mann & Beck ..fkupferdruckerei. Düsseldorf


Grossgmain bei Reichenhall.

EIN SPAZIERGANG NACH GROSSGMAIN.

VON *J. LANGL.*

MIT ABBILDUNGEN.

S. Zeno.

URALTE geschichtliche Erinnerungen knüpfen sich an die Basilika des ehemaligen Chorherrenstiftes S. Zeno, welche der Besucher Reichenhalls vor der Einfahrt in den Bahnhof zur Linken am Waldesrand in stattlicher Grösse aufragen sieht. Vom 9. Jahrhundert her datirt ihre Gründung, welche die Überlieferung mit Karl den Grossen in Verbindung bringt, und alte Reliefs, Säulenschäfte und anderes architektonisches Stückwerk sind von diesem ältesten christlichen Bau bei der „Hall" auch noch erhalten geblieben. Von dem Umbau der Kirche im Jahre 1126 steht noch der Turm und das schöne romanische Portal mit den Löwen in der Eingangshalle. In diese Zeit fällt die Gründung des Stiftes und es erscheint zugleich St. Maria in Muona, die heutige Kirche von Grossgmain, in St. Zeno inkorporirt. Sie bleibt, wie St. Wolfgang zum Kloster Mondsee, als berühmter Gnadenort die Tochterkirche von St. Zeno, bis im Jahre 1803 ihre Erhebung zur selbständigen Pfarre erfolgte.

Ein schattiger Waldweg führt von dem Stifte, dessen Räumlichkeiten seit 1853 ein Mädcheninstitut der englischen Fräulein beherbergt, über einen mässig ansteigenden Bergrücken nach dem freundlichen Thalkessel, in dessen Mitte das reizvolle Kirchlein mit seinem alten, viereckigen Turm sich erhebt; dahinter in gewaltigen Linien

der Untersberg, das Lattengebirge und das Müllnerhorn mit grünen Matten, dunklen Wäldern und zackigen Felswänden. Ganz in der Nähe dieser Stätte aber erhebt sich auf baumumschatteten Hügel die Ruine Playn, das Stammschloss der mächtigen Hallgrafen von Playn, unter deren Schutz Muon oder Muona, d. i. die Gemeinde, das Dorf im Thale entstand.

Ihr Ansehen und ihren Ruhm verdankt jedoch die Kirche dem Gnadenbilde „Maria mit dem Kinde", welches der nachmalige Erzbischof Thiemo (von S. Zeno), als er noch Abt in St. Peter war, um 1080 eigenhändig gefertigt und in Steinmasse gegossen hatte. Es wird berichtet, dass Thiemo, aus dem Geschlechte der bayerischen Grafen von Meldung, in der Klosterschule zu Niederaltung auch in den „mechanischen Künsten und Handarbeiten, als Malen, Bildhauen und Steingiessen" unterrichtet wurde, und darin so Ausserordentliches geleistet hat, dass er als ein Phidias seiner Zeit galt. Thiemo schenkte die genannte Statue den Grafen von Playn, die sie zuerst in ihrer Schlosskapelle aufstellten, später aber in eine neugebaute Kapelle in der Gmain übertragen liessen. Als Erzbischof Leonhard 1513 einen stattlichen Neubau der Kirche herstellte, kam Thiemo's Statue dahin und erhielt 1539 einen eigenen Altar. — Der jetzige barocke Altarbau datirt vom Jahre 1742.



Madonna von Thiemo

Die Grossgmainer Kirche war bis zum Entstehen des grossen Gnadenortes Playn bei Salzburg der berühmteste Wallfahrtsort im Salzburgischen und die grossartige Wallfahrtssäkularfeier im Jahre 1776 wird in den Chroniken als eine der grössten kirchlichen Festlichkeiten Salzburgs geschildert.

Die Feste auf dem Hügel ist zerfallen; nur ein Turm ragt noch auf, im Volksmunde das „Salzbüchsel des heil. Rupertus" genannt, in den Mauertrümmern lässt sich noch der Grundriss der Burgkapelle verfolgen und auch der alte Brunnen ist noch vorhanden. Das Geschlecht der Playn-Beilsteiner ist seit Jahrhunderten ausgestorben, aber im Kirchlein von der Gmain unten finden sich noch Erinnerungen an die vergangenen Tage der Burg und ihrer Besitzer. Muona selbst ist heute ein stiller Naturwinkel, wohin die Sommergäste Reichenhalls gerne an sonnigen Nachmittagen pilgern, um im Anblicke des schönen Alpenbildes sich in den ländlichen Wirtschaften zu erfrischen. Der Kunstfreund aber wird nicht versäumen, nach der Kirche zu wandern, um neben Thiemo's interessantem Marienbilde die vier alten Tafelgemälde im Chor in Augenschein zu nehmen, welche der Tradition nach gleichfalls der Playner Schlosskapelle, und zwar einem Flügelaltar entstammen sollen. Sie bilden den künstlerischen Schatz der Kirche und waren in der letzten historischen Ausstellung zu Salzburg 1887 das Wertvollste, was der Gau an Malerei beizustellen vermochte. Schon vor Jahren hat König Ludwig I. von Bayern der Gemeinde ein hohes Angebot für die Bilder gemacht; der Verkauf wurde jedoch von der gut situirten Pfarre abgelehnt.

Die Gemälde (1,03 m : 1,58 m) enthalten die Darstellungen: das Opfer Mariens, Jesus im Tempel unter den Schriftgelehrten, das Pfingstgebet und den Tod Mariens. Sie sind weder mit einem Künstlernamen noch mit einem Monogramm bezeichnet; nur die Jahreszahl 1499 findet sich auf dem Bilde der Darstellung im Tempel, und zwar in einer der an der Hinterwand hängenden Tafeln, welche die zehn Gebote in bayerischem Dialekt enthalten. In älteren Beschreibungen und Notizen über die Grossgmainer Kirche wird als Urheber der Bilder regelmässig Barth. Zeitblom genannt. Urkundliche Nachrichten über ihre Herkunft sind jedoch nicht vorhanden, da das Archiv von Grossgmain in St. Zeno bewahrt wurde und in wiederholten Bränden mit anderem zu Grunde ging.

Wenn wir zunächst die Frage nach der Urheberschaft der hochinteressanten Bilder in Betracht ziehen,

so ist allerdings zu konstatiren, dass die Darstellungen in vielen Zügen an den Ulmer Meister, der gerade um die genannte Zeit seinen künstlerischen Höhenpunkt erreicht hatte, erinnern, dass uns im grossen und ganzen aber aus den Kompositionen eine künstlerische Individualität von bedeutsamer



Jesus im Tempel unter den Schriftgelehrten.

Selbständigkeit entgegentritt. Gegen Schluss des 15. Jahrhunderts finden wir beinahe allerorts ein rühriges künstlerisches Treiben, zumeist aber in der Nachfolge bedeutender Meister. Es tauchen allenthalben einzelne Namen auf oder man stösst auf Leistungen bedeutender Kunstfertigkeit, ohne dass dieselben einer geschlossenen Schule angehören. So dürfte auch der Meister der Grossgmainer Bilder nicht nur seinen berühmten Zeitgenossen in Ulm gekannt, sondern auch von ihm gelernt haben; als fahrendem Gesellen sind ihm auch die Niederländer (namentlich Quintyn Massys) nicht fremd geblieben, und im Süden bei den Pusterthaler Malern hat er sich die klare Modellirung der einzelnen Gestalten zu eigen gemacht, als er den Auftrag erhielt, unseren Flügelaltar zu malen. Dass er aber ein Bayer und im Lande heimisch war, dies dürfte der Dialekt der zehn Gebote in den erwähnten Tafeln zur Genüge bezeugen.

Einen Vergleich mit den Pacherschen Darstellungen auf dem Flügelaltar von St. Wolfgang halten die Bilder freilich nicht aus; Pacher

steht in seiner Gestaltung der Natur näher, ist grossartiger und weit dramatischer in der Komposition und verfügt über alle konstruktiven Mittel in der Perspektive, die zur Zeit wohl den Malern im Süden (namentlich den Paduanern), nicht aber den nordischen Zeitgenossen unseres Künstlers geläufig waren. Auch ist es gewagt, den Meister der Kaschauer Dombilder wegen der Ähnlichkeit in der Haltung der betenden heil. Elisabeth (dort) mit der eines Apostels in der Pfingstfestdarstellung (hier) in Verbindung bringen zu wollen (R. Vischer). Verwandte Züge mit den Grossgmainer Bildern zeigen auch die Arbeiten des Monogrammisten R. F., der vielleicht mit dem Passauer Maler Rueland Frühauf identisch sein könnte, wenngleich dieser Künstler, soweit wir ihn kennen, provinzieller geblieben ist.

Was zunächst die Komposition unserer Gemälde anbelangt, so erinnert die ruhige Würde der Darstellung, die Gehaltenheit der Empfindung, sowie die religiöse Weihe, die aus ihnen spricht, am meisten an Zeitblom. Zeichnung und Malerei sind ungemein fein und namentlich im Nackten scharf und prägnant; die Männerköpfe (besonders die unbärtigen) sind durchweg Porträts in mitunter recht derber Charakteristik. Idealere Formen zeigen dagegen die Frauenköpfe mit ihren feinen länglichen Nasen und dem scharf geschnittenen Mund. Die mandelförmigen



Die Darstellung im Tempel

Augen weisen wieder auf den Ulmer Meister; sie sind entweder halb geschlossen mit mildem Blick nach abwärts, oder, wenn geöffnet, starrend mit kreisrunder Pupille. Die Frauenköpfe zeigen in unseren Bildern mehr Idealität, als meistens bei Zeitblom beobachtet wird. Eine Eigentümlichkeit unseres Meisters ist bei vielen Figuren das hohe Aufziehen der Schultern, wodurch auffällig kurze Hälse entstehen, so wie die kleinen Hände, die ziemlich unfrei in der Zeichnung mit der Gegenstellung des Daumens zuweilen in zangenförmigen Bögen sich zeichnen. Der Faltenwurf zeigt einfache, grosse Hauptmotive, in denen die Bewegung der Gestalten klar ausgesprochen erscheint. In dieser Beziehung hat unser Künstler gewiss von Zeitblom, der in der Behandlung der Draperie alle seine Zeitgenossen überragte, gelernt, wenn er den Meister auch nicht erreichte. Dafür ist er aber, wie der Ulmer Künstler und die meisten Zeitgenossen im Lande, in der Perspektive ziemlich unerfahren. Der Fussboden erscheint in allen Bildern übermässig überhöht, so dass der Beschauer gleichsam von oben in die Scene hineinschaut; die Fluchtpunkte der Täfelungen liegen sogar über den Bildern, während der Horizont für die Gestalten im oberen Drittteil der Fläche angenommen erscheint. Die Malerei ist in tempera ausgeführt und mit Öl übergangen, der Grund golden und mit Ornamenten gleichmässig dessinirt.

Die figurenreichste Komposition ist das „Pfingstfest“ mit zwanzig männlichen Gestalten und Maria in der Mitte auf erhöhtem Thron. Es sind charaktervolle, dem Leben nachgebildete Typen, Männer, welche in andächtiger Verklärung hier als „Bürger einer höheren Welt“ erscheinen. Die Darstellung vom „Tode Mariens“ folgt der Kunstüberlieferung der schwäbischen Schule. Maria stirbt nämlich nicht im Bette, sondern knieend vor dem Betpult, von einem Jünger gehalten. In dem Bilde der Beschneidung ist nicht, wie bei Pacher in St. Wolfgang der Akt selbst, sondern die Opferung der Turteltauben, und die Überreichung des Jesuskindes an Maria zur Anschauung gebracht.

Doch genug der Andeutungen über den Bilderschatz von Grossgmain, die mit Thiemo's altem Bildwerk die einzigen künstlerischen Reste aus den vergangenen Tagen dieser geschichtlich interessanten Örtlichkeit bilden. Wer das Kirchlein verlässt, blickt unwillkürlich hinan zur alten Burg, deren Kapelle sie einst geschmückt haben, und ritterliche Bilder aus den Glanztagen der Feste malt die Phantasie um den schattigen Tann des Hügels. — Die Playn-Beilsteiner Grafen, auch Herren von Sulzau genannt, kommen schon im 10. und 11. Jahrhundert im höheren Adel vor, und durch sieben Jahrhunderte steht das Geschlecht aufrecht. Sie erscheinen zuerst vor dem Gebirge und setzen sich zumeist auf römischen Trümmern an Salz- und Zollstätten, an Markt- und und Stapelplätzen fest. Von Priestern gleich hoher Abkunft und Gesinnung begleitet, schreiten sie an den Flüssen aufwärts ins Hochgebirge, um hier die Entwicklung der christlich-germanischen Sitte vor dem Andrange der heidnischen Slaven zu sichern. Dann aber wenden sie sich mit der Gesamtkraft der Sipp- und Gefolgschaften, die Blüte des Stammes immer voraus, und das Kreuz und das Schwert und den Lehen- und Stiftungsbrief in der Hand, den Gewässern nach abwärts, gegen Osten und Süden bis zu den Küsten des Pontus und der Adria. Die Geschichte weiss, welche hervorragende Rolle die Playn-Beilsteiner unter den Agilolfingen, im Wehrsysteme Karls des Grossen, unter Otto I. und dann unter Heinrich III. in den fünfmaligen Zügen gegen Ungarn spielten. In Mittersill hatten sie ihre vollständige fürstliche Hofhaltung, die Burg Sulzau schaute weit ins Pinzgau hinab, Högelwerd, Lichtenberg, Tachsenbach, Mayerhofen etc. standen unter ihrer Herrschaft und ebenso zahlreich waren ihre Gebiete jenseits der Tauern im alten Carantanien. Das höchste Ansehen aber bewahrte unter allen ihren Besitztümern das Stammschlosss Playn, und seine Bedeutung sank erst mit dem Erlöschen des Geschlechtes.

Im 17. Jahrhundert ist die Feste noch ein bedeutender Pulver- und Waffenplatz; mit Anfang des 18. Jahrhunderts aber beginnt schon ihr allmählicher Verfall. Zuletzt bewacht nur ein alter Kanonier noch ein kleines Pulvermagazin im Turm; aber Stein um Stein fällt aus den Fugen und eines Tages verlässt auch dieser letzte Insasse die verödeten Räume, von deren Mauern heute nur noch spärliche Trümmer zeugen.



Sopraporte im Festsaal des Erbprinzl. Palais in Dessau, von OTTO LESSING.

BERLINER ARCHITEKTUR 1875—1890.

VON *ADOLF ROSENBERG.*

MIT ABBILDUNGEN.

III.

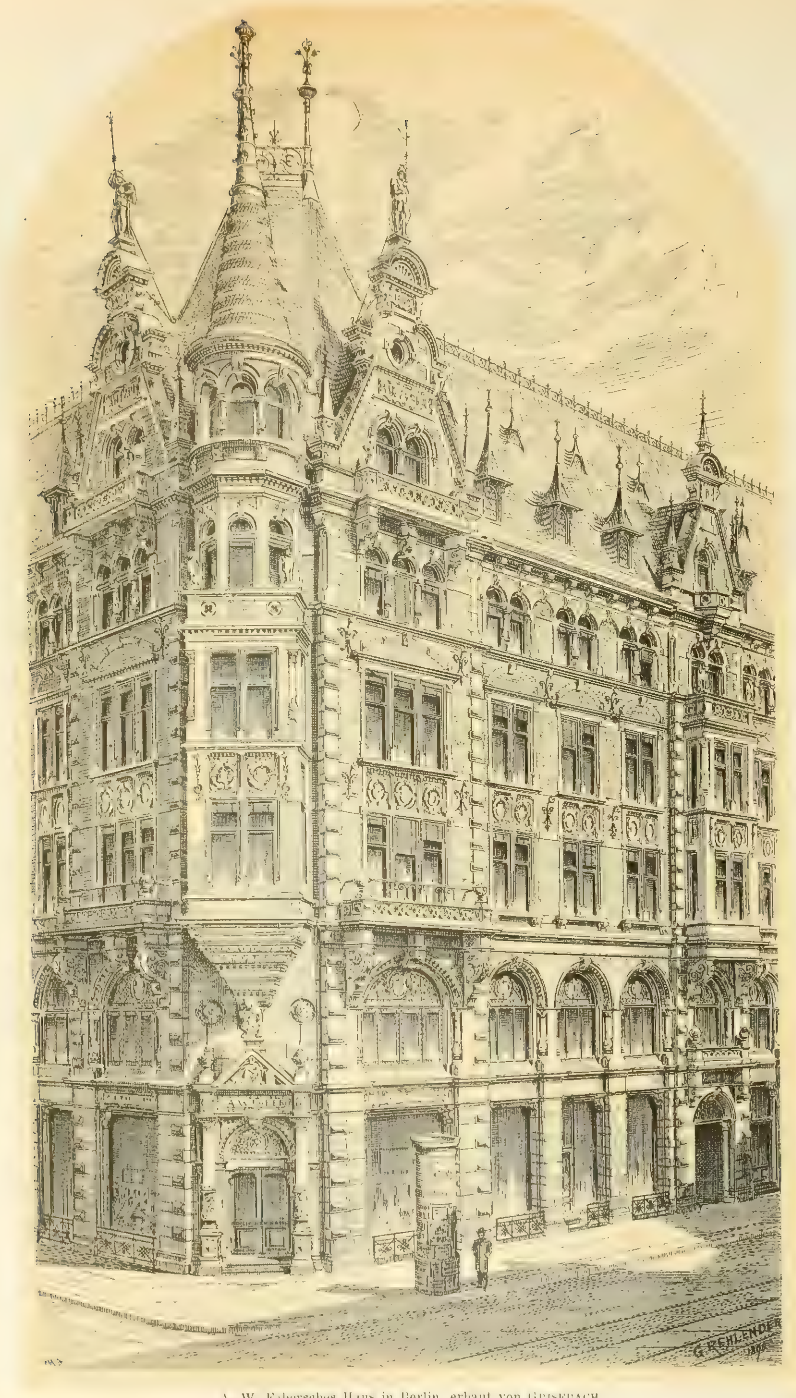


IN DEM von privaten Unternehmern und Unternehmergruppen geförderten Monumentalbau der voraufgegangenen Bauperiode spiegelte sich naturgemäss die finanzielle Bewegung der ersten siebenziger Jahre wieder. Die Hauptvertreter des beweglichen Kapitals, die grossen Bankinstitute, gründeten sich ihre Geschäftshäuser, bei deren Fassadengestaltung die Berliner Architekten ihre ersten grösseren Übungen in der Übertragung des italienischen Palaststils auf Berliner Strassen und Plätze machten. Nach den grossen finanziellen Katastrophen der Jahre 1873 und 1874 verschwanden die Banken und ihre Hintermänner eine Zeitlang vom Schauplatze der Bauthätigkeit, bis sie sich zu Beginn der achtziger Jahre wieder soweit erholt hatten, um sich mit ihren Kapitalien, diesmal aber nicht an Prunk-, sondern an Spekulationsbauten zu beteiligen. Das Geschäftshaus, der Bierpalast und das Hotel — das sind die drei grossen Gebäudegruppen, in denen sich der private Monumentalbau während der Jahre 1875—1890 vorzugsweise bewegt hat, wobei aber die Grenzen keineswegs streng geschieden sind. Die zumeist von süddeutschen Brauereien mit grossem Kostenaufwand errichteten „Bierpaläste“ dienen in ihren oberen Geschossen anderen Geschäftszwecken, mit alleiniger Ausnahme des Sedlmayrschen „Spatenbräu“ in der Friedrichstrasse, dessen schmale, im Stile der Nürnberger und Augsburger Renaissance von *G. Seidl* in München entworfene Fassade mit bunten figürlichen und ornamentalen Malereien geschmückt ist, und die grossen Hotels haben meist ihre Parterreräume zur Erzielung einer grösseren Rentabilität zu Restaurationen, Cafés und Verkaufsläden jeglicher Art eingerichtet. Auch die unter der Firma in- und ausländischer Versicherungsgesellschaften errichteten Paläste tragen von jenen nur den Namen, dienen aber im übrigen den verschiedenartigsten Geschäftszwecken. Anfangs schien es, als ob bei allen diesen Unternehmungen, die das Nobile officium einer künstlerischen Repräsentation zur Schau trugen, auch wirklich der künstlerische Zug die Oberhand behalten

würde, und es muss dankbar anerkannt werden, dass das Berliner Bau- und Kunstgewerbe seine hohe technische Ausbildung in erster Linie der Prunksucht dieser mit einander wetteifernden Unternehmungen schuldig ist. Aber der Geschäftsgeist und die Gewinnsucht gewannen sehr bald die Herrschaft über die ästhetischen Forderungen und die künstlerischen Bedenken der Architekten, und so wurde das Berliner Geschäftshaus zu einem Typus, dessen kennzeichnendes Merkmal die nirgends völlig überwundene Dissonanz zwischen Geschäfts- und Wohnräumen und der Mangel an Einheitlichkeit in der Komposition der Fassaden sind, mögen ihre Einzelformen und Ornamente der deutschen oder der italienischen Renaissance, dem Barock- oder dem Rokokostil entlehnt sein. Je reicher diese Zierformen sind, je mehr sich der künstlerische Schmuck dem Auge aufdrängt, desto stärker macht sich dieser Zwiespalt geltend, der durch die Forderung der Bauherren nach möglichst weiten Fensterflächen, nicht bloss für die Verkaufsläden des Erdgeschosses, sondern auch meist für das erste und zweite Obergeschoss bedingt worden ist. Alle Versuche, die engbrüstige Eisenkonstruktion der unteren Stockwerke mit der breiteren Flächenarchitektur der oberen in befriedigenden Einklang zu bringen, sind bisher gescheitert; doch hat man in neuerer Zeit insofern einen verhältnismässig glücklichen Ausweg aus diesem Dilemma gefunden, als man bei der Fassadenteilung solcher Geschäftshäuser ausschliesslich den Charakter des Kauf- und Warenhauses zum Ausdruck gebracht und auf reicheren Schmuck verzichtet hat, um die die grossen Fensteröffnungen trennenden Mauerflächen zu vollerer Geltung zu bringen und die Architektur weniger als blosses Gerippe wirken zu lassen. Verhältnismässig am besten ist die Lösung dieser Aufgabe *Kayser* und *v. Grossheim* in dem Kaufhaus „Stuttgart“ in der Spandauerstrasse und dem durch den Bau des Festspielhauses in Worms und durch einige malerisch komponirte Privathäuser und Villen in Charlottenburg, Köln u. a. O. bekannt gewordenen *Otto March* in dem Kaufhaus „Zum Hausvoigt“ gelungen. Doch darf nicht übersehen werden, dass die Zusammenfassung der Fenstergruppen von zwei und drei Stockwerken durch einen architektonischen Rahmen, wie sie besonders bei dem erstgenannten Kaufhause und bei anderen künstlerisch weniger bemerkenswerten durchgeführt worden ist, eine Scheinarchitektur befördert, die mit der wirklichen Anordnung der Stockwerke im Widerspruch steht. Auch ist zu befürchten, dass wir, wenn die auf äusserste Ausnutzung der Grundfläche wie der Schauseiten gerichtete Bauspekulation noch lange anhält, schliesslich zu dem nordamerikanischen Bausystem gelangen, das mit den Interessen der Schönbaukunst bei Geschäfts- und städtischen Wohnhäusern gründlich aufgeräumt hat. Der an den Berliner Wohnhäusern mit Recht getadelte Kasernenstil, der übrigens in den letzten Jahren mehr und mehr einer wohlthuenden Mannigfaltigkeit weicht, fängt bereits an, sich auf die Geschäftshäuser zu übertragen, die geraume Zeit das erfreuliche Schauspiel eines künstlerischen Aufschwungs von vielseitigem Streben geboten hatten.

Dieser Aufschwung ist am besten an der Bauthätigkeit der Architekten *Kayser* und *von Grossheim* zu beobachten[1]), die Berlin nicht nur mit einer stattlichen Anzahl von Geschäftshäusern versorgt, sondern auch im privaten Wohnhausbau Hervorragendes geleistet und namentlich einen grossen Einfluss auf die Richtung der plastischen und malerischen Dekoration an Fassaden und in Innenräumen geübt haben. Nachdem sie sich in ihren Anfängen (z. B. in der 1872—73 entstandenen Norddeutschen Grundkreditbank) noch an die strengeren Formen der italienischen Frührenaissance gehalten, lebten sie sich so schnell in den Stil und den Geist der deutschen Renaissance ein, dass bereits in den Jahren 1877—1880 in dem Kaufhaus Spinn in der Leipzigerstrasse und in dem Geschäftshaus der Versicherungsgesellschaft „Germania“ in der Friedrichstrasse zwei Bauwerke entstanden, von denen namentlich das letztere den Beweis lieferte, dass die deutsche Renaissance trotz der Anwendung eines reichen bildnerischen Schmucks auch im Gewirr des modernen Strassenlebens eine ernste und feierliche monumentale Wirkung erreichen kann, wenn sie sich nicht in ein gedankenleeres Spiel mit Erkern, Giebelwänden, Türmchen u. s. w. verirrt. Bei beiden Häusern, die den Vorzug haben, in Kalk- resp. Sandstein mit Anwendung von Pfeilern und Säulen von polirtem Granit in den unteren Geschossen ausgeführt zu sein, macht sich die Eisenkonstruktion noch nicht so merklich, dass der Charakter des einheitlichen Steinbaus getrübt wird. Der feine künstlerische Sinn der

1) Ein grosser Teil der in dem hier berücksichtigten Zeitraume ausgeführten Privatbauten von künstlerischer Bedeutung ist veröffentlicht in der von *H. Licht* herausgegebenen und mit Text von Dr. *A. Rosenberg* versehenen Sammelwerken des Wasmuthschen Verlages: Architektur Berlins. Berlin 1882. Architektur Deutschlands. Zwei Bde. Ebd. 1879—82. Architektur der Gegenwart. Ebd. 1888 ff.



A. W. Fabersches Haus in Berlin, erbaut von GRISEBACH.

Architekten hat alle Architekturteile und Zierformen so gleichmässig durchdrungen und belebt, den Wechsel zwischen ruhigen Flächen und malerischem Relief so glücklich abgewogen, dass auch dadurch der Eindruck der Einheitlichkeit wesentlich verstärkt wird, und dabei herrscht in den Einzelbildungen noch ein edles Mass, eine Zurückhaltung von Ausschreitungen ins Barocke, die bei den späteren Schöpfungen der Architekten nicht immer beobachtet wurde. An derselben massvollen Richtung der deutschen Renaissance hielten sie auch in dem 1879—81 entstandenen, palastartigen Wohnhause Reichenheim (s. die Abbildung Seite 289) und den Geschäftshäusern Henninger und Thiele in der Leipzigerstrasse fest, welcher Baugruppe auch das Geschäftshaus der „Germania“ in Strassburg i. E. und das deutsche Buchhändlerhaus in Leipzig beizuzählen sind, während sie in dem Hardtschen Wohnhaus in der Tiergartenstrasse in Berlin wieder auf den Palaststil der italienischen Renaissance zurückgriffen. Als um die Mitte der achtziger Jahre in Berlin die Neigung zum Barock- und Rokokostil den anscheinend mit so warmer Begeisterung betriebenen Kultus der deutschen Renaissance in den Hintergrund drängte, stellten auch Kayser und v. Grossheim ihr Kompositionstalent und ihre reiche Begabung für das Ornamentale in den Dienst dieser Bewegung, indem sie 1885—86 ein Geschäftshaus für die New-Yorker Versicherungsgesellschaft „Germania“ erbauten, in dessen Fassadengestaltung sich die Formen der deutschen Spätrenaissance mit denen des Schlüterschen Barockstils zu einem Fortissimo an dekorativer Wirkung verbinden, das noch durch reiche Anwendung von polirtem Granit, von Kunstschmiedearbeiten und farbigen Glasmosaiken gesteigert wird. Aber gerade dieses Übermass der Dekoration hat es bewirkt, dass sich die Unvereinbarkeit von Geschäfts-, Bureau- und Wohnräumen an diesem Bau empfindlicher geltend macht als an irgend einem anderen ähnlicher Bestimmung. Zu einer einfacheren und in der Ornamentik massvolleren Behandlung des Barockstils, der seither für ihre Schöpfungen massgebend geblieben ist, bekehrten sich die Architekten in dem Dreherschen Hause in der Leipzigerstrasse, einem grossen Geschäftshause am Gendarmenmarkt und dem an demselben Platze gelegenen Hause der Versicherungsgesellschaften Concordia und Colonia (1890), während ihr in dieser Stilrichtung geschaffenes Hauptwerk, das Pschorrbräuhaus in der Friedrichstrasse, bei der Ausgiebigkeit der zur Verfügung gestellten Mittel an den Fassaden wie im Inneren den reichsten architektonischen und plastischen Schmuck zur Schau stellt, der innerhalb der Grenzen des guten Geschmacks noch möglich und erträglich ist. (Vergl. die Abbildung auf S. 285.) Scheint hier das höchste Mass eines plastischen Schmuckes erreicht zu sein, dem die Grundlinien des architektonischen Gerüstes gerade noch das Gleichgewicht halten, so ist in der Komposition der Fassaden insofern eine erfreuliche Umkehr zu erblicken, als Eisenkonstruktionen äusserlich nicht sichtbar und die Fensteröffnungen des massigen Rustika-Erdgeschosses durch breite Steinpfeiler solider Gründung geschieden sind. Durch diese kräftige Betonung des Erdgeschosses als des tragenden Sockels, durch die Zusammenfassung des ersten und zweiten Stockwerks durch eine Stellung korinthischer Säulen zwischen zwei stark ausladenden Gesimsen und durch die individuelle Charakteristik des dritten Stockwerks, das zusammen mit den malerisch abgeschlossenen Dacherkern zu der wuchtigen ernsten Wirkung des Erdgeschosses den erwünschten Gegensatz des energischen und doch leichten Emporstrebens bildet, ist einerseits eine Harmonie der Komposition, andererseits ein gefälliger Rhythmus erzielt worden, die sich an keinem zweiten Geschäftshause der Architekten in gleichem Masse vereint finden.

Ausschliesslich im Barockstil bewegte sich die bisherige Thätigkeit der Architekten *Cremer* und *Wolffenstein* in Berlin, die zuerst mit der monumentalen Gestaltung des Eingangs und des ersten Abschnitts der Kaiser Wilhelmstrasse, zwischen der Burg- und Heiligen Geiststrasse, in die Öffentlichkeit traten. Da diese Strasse durch die Kaiser Wilhelmsbrücke mit dem Lustgarten in unmittelbarer Verbindung steht, die ihren Eingang bildenden Bauten also auf die Lustgartenfront des königl. Schlosses blicken, lag es nahe, ihre architektonische Physiognomie dem Schlüterschen Stile anzupassen und in diesem nicht nur die beiden Eingangsgebäude, deren Ecken durch schlank gebildete, über einer Laterne von Kaiserkronen abgeschlossene Kuppeln ausgezeichnet sind (s. die Abbildung auf S. 287), sondern auch die sich innerhalb der Strasse an die Eckbauten anschliessende Gebäudeflucht bis zur Heiligen Geiststrasse zu komponiren, und zwar so, dass die gesamte Häuserreihe auf jeder Seite ein durch Gleichartigkeit des Fassadensystems und der Dekoration zusammengefügtes, einheitliches Ganzes zu bilden scheint, wobei auf den gewissermassen als Mittelbau fungirenden Teil der Fassadenreihe das reichste Mass bildnerischen Schmuckes ausgeschüttet worden ist. Bei der Fassadenteilung haben die

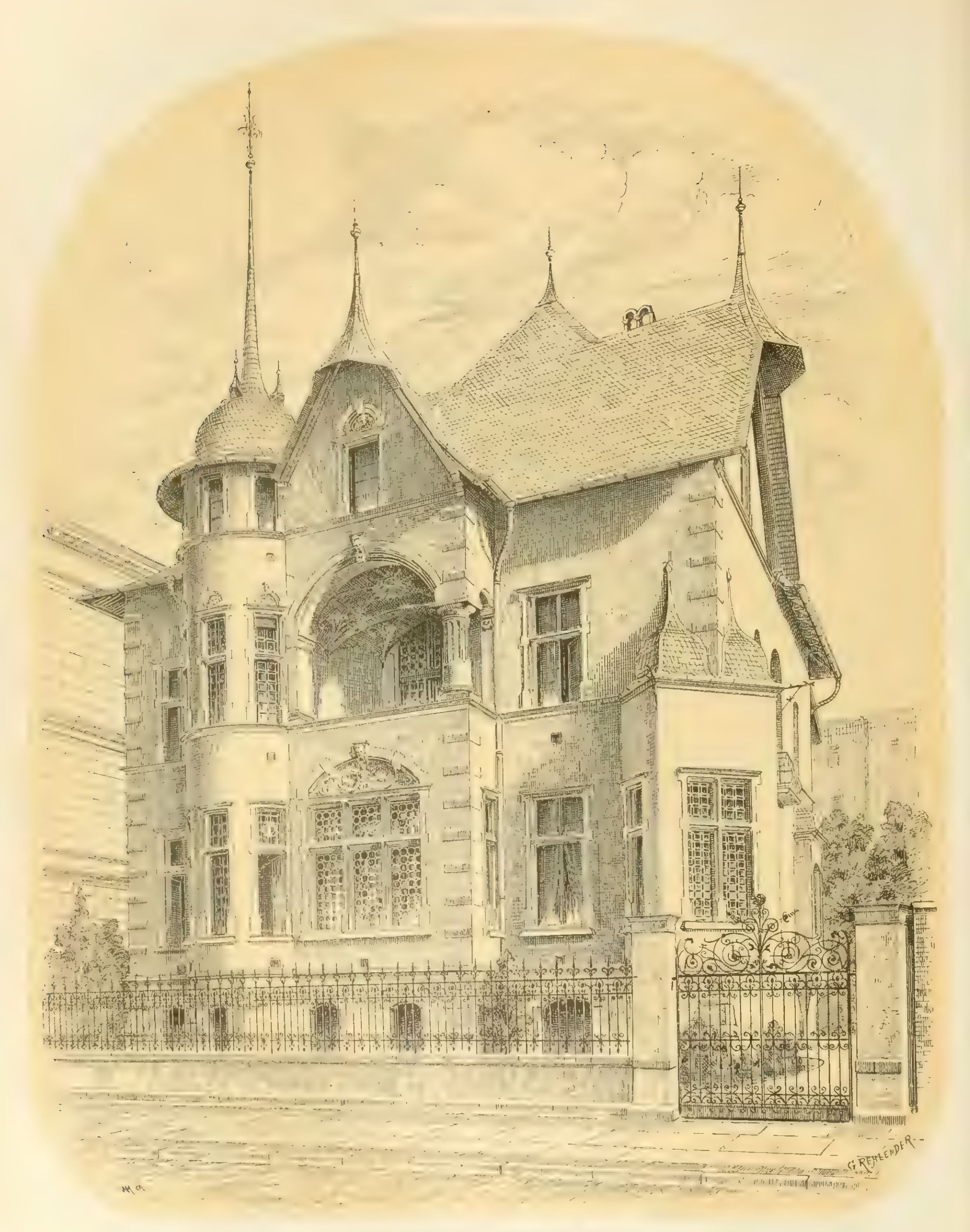
Architekten nicht nur keinen Wert darauf gelegt, die beiden unteren, Verkaufs- und Geschäftszwecken dienenden Stockwerke mit den beiden oberen, zu Wohnungen eingerichteten in einen an den Fassaden sichtbaren Einklang zu bringen, sondern sie haben, vielleicht in der Erkenntnis der Unlösbarkeit dieser Aufgabe, im Gegenteil die Verschiedenartigkeit der Bestimmung durch weit durchlaufende Balkonbrüstungen und durch stark ausladende Gesimse zwischen je zwei Stockwerken markirt. Wenn auch dadurch und durch die Überfülle plastischen Schmucks, bei dessen Ausführung Künstler verschiedener Stilrichtungen beteiligt waren, eine nicht geringe Unruhe in der Wirkung der Fassaden hervorgerufen worden ist, so entbehren doch die im Geiste des besten Barockstils erdachten Eckbauten nicht jener monumentalen Wucht, die erforderlich ist, um ein Gegengewicht gegen den gewaltigen Baukörper des Schlosses zu bilden, und andererseits fehlt es ihnen nicht an individuellem Reize, der sie über die blosse Nachahmung, über ein eigener Gedanken bares Spiel mit historischen Stilformen erhebt. Im Zusammenhange damit muss die Kaiser Wilhelmsbrücke erwähnt werden, deren architektonischer und plastischer Schmuck — vier granitene, von bronzenen Trophäengruppen gekrönte Obelisken, bronzene Opferschalen und an den beiden Schlusssteinen der mittleren Brückenöffnungen bronzene Schilde mit dem von der Kaiserkrone überhöhten Namenszuge Wilhelms I., umgeben von den Marmorfiguren des Krieges und des Friedens, sämtlich nach Modellen des Bildhauers *Eduard Lürssen* ausgeführt — sich ebenfalls an den Stil Schlüters, im besonderen an die plastische Dekoration des Zeughauses anschliesst. Zu einer noch üppigeren Entfaltung haben Cremer und Wolffenstein die architektonischen und plastischen Dekorationsmittel des Barock- und Rokokostils in der Ausschmückung des Festsaals und der Gesellschaftsräume in dem von ihnen in der Potsdamerstrasse errichteten Klubhause der „Gesellschaft der Freunde“ entfaltet, während sie sich in der Fassadengestaltung eines Wohnhauses an der Ecke der Wilhelms- und Behrenstrasse jener einfacheren Richtung angeschlossen haben, die auch von Kayser und von Grossheim bei dem Dreherschen Hause, dem der Behrenstrasse zugewendeten, von dem Hauptbau isolirten Seitenbau des Pschorrhauses und bei dem Gebäude der Concordia und Colonia bevorzugt worden ist. — Mit bemerkenswerthem Geschick und von reicher Phantasie unterstützt ist auch *Gustav Hochgürtel*, der mehrere palastartige, namentlich durch monumentale Ausbildung der Treppenhäuser ausgezeichnete Mietshäuser am nordwestlichen Rande des Tiergartens auf einer Spitze zwischen der Strasse „In den Zelten“ und der grossen Querallee errichtet hat, im Stile der deutschen und französischen Spätrenaissance thätig.

Als dritter Spezialist auf dem Gebiete des Kaufhausbaus ist *Hans Grisebach* zu nennen, der insofern eine eigenartige Richtung vertritt, als er die von ihm mit besonderer Vorliebe gepflegten Formen der deutschen Renaissance konstruktiv aus dem gotischen Stilcharakter entwickelt, demzufolge er die Höhentendenz durch Anordnung von mehrgeschossigen Erkern, durch hochaufstrebende, malerisch abgeschlossene Dachgiebel, durch kräftig profilirte, aufsteigende, die Ecken der Risalite einfassende Quaderfügungen u. s. w. stark betont und sich auch in der Verbindung des Backsteins mit dem Haustein, bei reicher Verwendung des ersteren zur Verblendung breiter Flächen, und in der Bevorzugung von Gliederungen und Ornamenten aus gebranntem Thon als Anhänger der nordischen Renaissance bekennt, die sich in den im Verhältnis zur Höhe der Geschäfts- und Wohnhäuser immer noch engen Strassen der modernen Grossstädte viel vorteilhafter und beherrschender zur Geltung zu bringen weiss als die von der italienischen Bauweise beeinflusste Spielart der deutschen Renaissance, deren Schwerpunkt in einer Ausdehnung nach der Breite liegt. Dass die von Grisebach vertretene Richtung der nordischen Renaissance auch viel dazu beiträgt, die Physiognomie unserer Strassen malerisch und wechselvoll zu gestalten, kann keinem Zweifel unterliegen, und es ist auch keine Gefahr vorhanden, dass sich diese Richtung zu einem leeren Mummenschanz verflüchtigt, wie es z. B. in München zu beobachten ist, so lange auf die sorgfältige Durchbildung aller Details und den logischen Zusammenhang zwischen Fassaden und Grundrissen so viel Ernst und Fleiss verwendet wird, wie in den bisherigen Hauptwerken Grisebachs, dem 1882—83 erbauten Faberschen Hause in der Friedrichstrasse (s. die Abbildung auf S. 316), dem Kaufhause Ascher und Münchow in der Leipzigerstrasse, bei welchem der rote Backstein überwiegt und der gotische Grundcharakter am stärksten zum Durchbruch kommt, und in einem Geschäftshause Unter den Linden 12 mit ganz in Sandstein ausgeführter Fassade. Mit gleicher Konsequenz hielt Grisebach an dieser Stilrichtung in der Giebelfassade des Kronprinzenzelts, eines Bierlokals am nördlichen Rande des Tiergartens, fest, während

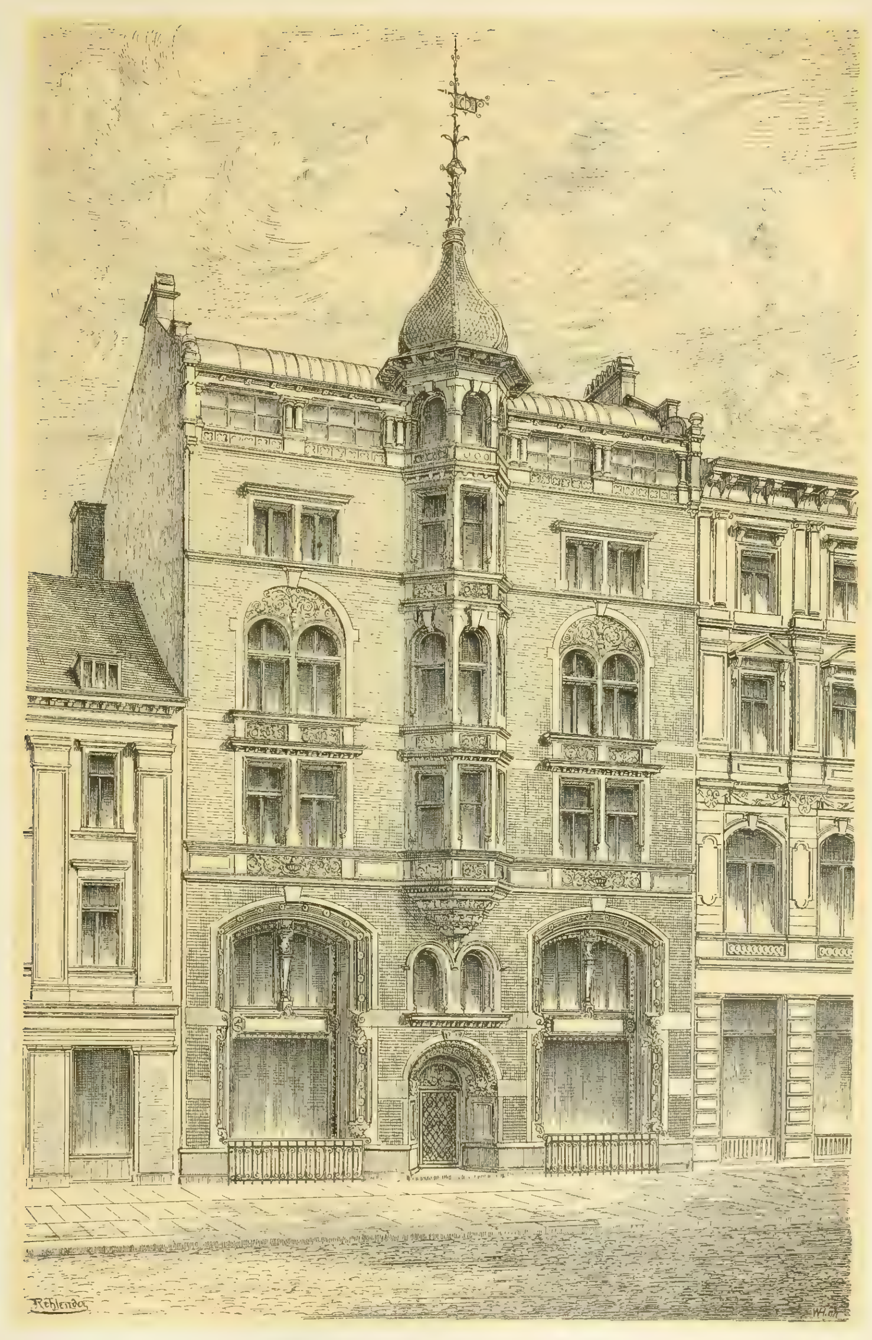
er sich in der Villa Schwartz (s. d. Abbildung auf S. 320) bewegen liess, jener Richtung in der modernen Nachahmung der deutschen Renaissance nachzugeben, die man als die spezifisch „Münchener“ bezeichnet. Doch hat er in dem dieser Richtung eigentümlichen Bestreben, die Fassade durch rund und viereckig heraustretende Erker und Erkertürme, durch Vorbauten, Balkone und Loggien so „malerisch“ und unsymmetrisch wie möglich zu gestalten und damit die Anlage des steil emporsteigenden Dachs mit seinen hochragenden Spitzen und Wetterhähnen in Einklang zu bringen, noch ein gewisses Mass gehalten im Gegensatz zu den grotesken Übertreibungen und Nürnberger Spielereien, die man z. B. an dem völlig turm- oder burgartig gebauten, mit allen Bizarrerien und Phantastereien der deutschen Renaissance ausgestatteten, von *B. Sehring* erbauten „Künstlerheim“ in der Fasanenstrasse beobachten kann, das in seinen oberen Stockwerken zu Künstlerateliers eingerichtet ist. Einen ähnlichen turmartigen Charakter trägt ein von *Hohenstein* und *v. Santen* erbautes Wohnhaus in der Wilhelmstrasse, das besonders durch die abenteuerliche Bildung des Ziegeldachs, durch den von einer offenen Loggia abgeschlossenen Erker und durch monumentale Malereien auffällt und auffallen will, um seine schmale Fassade zwischen den breitstirnigen Nachbarhäusern zur Geltung zu bringen. — Das Erker- und Loggienmotiv ist auch der hervorstechendste und eigenartigste Charakterzug des sich an die gleiche Stilrichtung haltenden Freundschen Hauses (s. die Abbildung auf S. 321), in dessen Fassadengestaltung und Stockwerksteilung der Erbauer *Wilhelm Walther* die Bestimmung der einzelnen Räume mit anerkennungswerter Klarheit zum Ausdruck gebracht hat. Die beiden unteren Stockwerke dienen als Verkaufsläden und zu Geschäftszwecken. Das zweite und das dritte, die als ein architektonisches Ganzes zusammengefasst sind, enthalten die Gesellschafts- und Wohnräume des Bauherren, das vierte die Schlaf- und Dienerzimmer, und den Abschluss des Ganzen bildet eine von dem Erkertürmchen durchbrochene Loggia, hinter der sich ein von einem Glasdach überwölbter Wintergarten befindet. Ähnlich wie Grisebach hat auch Walther durch starke Betonung vertikaler Linien eine gewisse Verbindung zwischen der Geschäfts- und der Wohnabteilung herzustellen versucht, ohne diese Absicht jedoch zu erreichen, und mit nicht viel grösserem Glück hat er dem Übelstand der zu breiten und hohen Öffnungen der unteren Stockwerke durch die Anlage des Eingangs zu begegnen gesucht, der zu beiden Seiten verhältnismässig breite Mauermassen bestehen lässt.

Um mit den Geschäftshäusern abzuschliessen, heben wir noch als eine in verschiedenen Beziehungen eigenartige Schöpfung den von dem Professor an der technischen Hochschule *Karl Schäfer* entworfenen Palast der New-Yorker Versicherungsgesellschaft „Equitable“ an der Ecke der Friedrichs- und Leipzigerstrasse hervor, der wegen seines Aufwands an echtem Material an der Fassade (bayrischer Granit, dunkelgrüner und roter Marmor, Bronze, Kupfer und reiche Vergoldung der Metallteile) unter den Berliner Privatbauten beispiellos dasteht. Obwohl seiner künstlerischen Neigung nach ein begeisterter Gotiker, hat sich Schäfer mit grossem Geschick, mit stark entwickeltem Gefühl für die Verwertung der durchgehenden vertikalen Linien zur Erreichung einer monumentalen Höhenwirkung und mit sicherem Masshalten in der Zuziehung ornamentalen Beiwerks in einem Barockstile bewegt, dessen am meisten charakteristische Details, namentlich die Verzierung der abschliessenden Gesimse mit Vasen und Schalen, die Durchbrechung des Dachs durch Erker und Lukarnen, die Fensterverdachungen und die Giebelkomposition, an französische Vorbilder erinnern. Insbesondere hat die ovale, von einer offenen Laterne und einer hochaufsteigenden, vergoldeten Spitze darüber gekrönte Kuppel, die den eine tiefe, durch zwei Geschosse reichende Loggia enthaltenden, beide Fassaden glücklich zusammenfassenden, halbkreisförmigen Eckbau auszeichnet, eine Verwandtschaft mit der des Pariser Invalidendoms, und wie diese das Häusermeer der französischen Hauptstadt in weitem Umkreise beherrscht, bringt auch der Kuppelbau des Equitablepalastes einen neuen, eigentümlichen Zug in das Stadtbild Berlins, das, aus der Vogelschau betrachtet, keineswegs reich an charaktervoll ausgebildeten Türmen und Spitzen ist. Als eine dekorative Neuheit ist hervorzuheben, dass einzelne Teile des Erdgeschosses durch Schilde und durch ein spalierartig ausgebreitetes Weinlaub-Ornament von vergoldeter Bronze einen gefälligen Schmuck erhalten haben. Vor einer Beurteilung nach den Gesetzen einer strengen Ästhetik und Stilkritik hält diese originelle Zuthat freilich ebensowenig Stich wie die zwecklose Paradeaufstellung der Dacherker und das Massenaufgebot der Urnen und Opferschalen.

Für die Anlage grosser Hotels hatten *van der Hude* und *Hennicke* in der voraufgegangenen Bauzeit in dem 1873—75 errichteten, 1876 nach einem Brande wiederhergestellten, an allen seinen Fronten



Villa Schwartz in Berlin, erbaut von H. Grisebach



Freundsches Haus in Berlin, erbaut von W. WALTHER.

freiliegenden „Kaiserhof“ einen Typus geschaffen, dessen innere Anordnung sich so bewährte, dass sie für spätere Hotelbauten ähnlichen Umfangs massgebend blieb. Van der Hude und Hennicke selbst erprobten ihre Erfahrungen weiter in dem den Kaiserhof an Fremdenzimmerzahl noch übertreffenden, aber nur an drei Seiten freiliegenden Centralhotel (1878 bis 80), das mit seinen Flügeln einen zum Hotel gehörigen, etwa 2500 Personen fassenden, mit Glas gedeckten Wintergarten umschliesst, und in dem erheblich kleineren Habsburger Hof (1889) am Askanischen Platz. Während sich die künstlerische Gestaltungskraft der Architekten an diesen Hotelbauten vorzugsweise auf die monumentale Ausbildung der Fest- und Gesellschaftsräume beschränken musste und in der Komposition der Fassaden, bei deren Ausführung die durchgehende Verwendung von echtem Material nicht möglich war, wenig mehr als eine Markirung der Ecken durch Kuppel- und andere Aufbauten erreichen konnte, wurden einem anderen Spezialisten im Hotelbau, *Ludwig Heim*, einem vielseitig begabten Architekten, der sich fast ausschliesslich in mehr oder minder frei behandelten Renaissanceformen italienischen oder französischen Gepräges bewegt, bei dem 1886 vollendeten, an drei Seiten freistehenden Hotel Continental und bei dem Monopol-Hotel (1888), dessen einzige Front der Friedrichstrasse zugekehrt ist, reichere Mittel zur Verfügung gestellt, die eine Ausführung der Fassaden in Granit und Sandstein und bei dem Monopol-Hotel auch einen reichen bildnerischen Schmuck des Mittelbaues gestatteten. Da der hohe Preis des Baugrundes es den Unternehmern des letzteren zur Notwendigkeit machte, das Erdgeschoss für andere Zwecke zu verwerten, ist die Architektur dieses Geschosses in lauter Öffnungen aufgelöst worden, die die schon mehrfach angedeuteten Übelstände auch hier zum Nachteil der sonst sehr glücklich und würdevoll komponirten Fassade hervortreten lassen. Im Erdgeschoss befinden sich u. a. ein Hotelrestaurant und ein Bierausschank, bei deren Ausschmückung der Architekt dem Zuge der Zeit ins Barocke gefolgt ist, und ein im maurischen Stil dekorirtes Café, was wir zur Charakteristik der Vielseitigkeit des Architekten hervorheben. — Ein dritter Gasthausbau Heims, das nicht in echtem Material ausgeführte Grand Hotel Bellevue, zeigt auch in seiner dem Potsdamer Platz zugekehrten, zwei sich in stumpfen Winkeln rückwärts anschliessende Seitenflügel verbindenden Hauptfront die Formen des Barockstils. Der von einem Louvredach gekrönte, viergeschossige Mittelbau dieser Fassade hat durch eine die beiden mittleren Stockwerke zusammenfassende korinthische Säulenstellung eine wuchtige, den weiten Platz beherrschende Monumentalität erhalten. Am engsten hat sich Heim an edle und reine Renaissanceformen in dem mit reichem plastischen Schmuck versehenen Sandsteinbau der Dresdener Bank (1889 vollendet) angeschlossen, dessen vornehme Palastfassade fast die ganze Südseite des Opernplatzes einnimmt und durch ihre gross wirkenden Architekturformen und ruhigen Flächen sich innerhalb der vom Opernhause, der Hedwigskirche und der königlichen Bibliothek gebildeten Umgebung eine selbständige Geltung zu erringen weiss, die freilich auch durch die Schönheit des Baumaterials wesentlich unterstützt wird. Abgesehen von einem von Ende und Boeckmann entworfenen, noch im Bau begriffenen Palast für die Diskontogesellschaft (Unter den Linden) ist die Dresdener Bank der einzige, künstlerisch hervorragende Monumentalbau, der in der neueren Zeit für die Benutzungszwecke grosser Bankinstitute vollendet worden ist.

Unter den grossen Hotelbauten der uns hier beschäftigenden Epoche sind noch das von *v. Holst* und *Zaar* 1883—84 erbaute Grand Hotel am Alexanderplatz, das sich an die Formen der deutschen Renaissance unter reichem Aufwand von verzierten Giebeln und Erkern anschliesst, und das im reichsten Spätrenaissancestil mit einer Säulenfront ausgestattete, von *B. Hoffmann* erbaute Römerbad in der verlängerten Zimmerstrasse zu nennen, das ausser einer im grossen Stile eingerichteten Anlage für Bäder jeglicher Art auch ein Hotel enthält. — Mit fast allen diesen Hotels sind, wie schon erwähnt, in den Erdgeschossen Restaurants und Cafés verbunden, in deren Ausstattung durch alle dekorativen Künste ein immer noch wachsender, oft alles vernünftige Mass übersteigender Prunk entfaltet wird. Den Verzierungskünsten des Barock- und Rokokostiles werden die gewagtesten Wirkungen abgezwungen, um die Wünsche der Unternehmer zu befriedigen und die abgestumpften Sinne des Publikums zu reizen. Auch Heim hat das Café im Hotel Bellevue im Rokokostil ausgeschmückt, sich aber dabei noch von Ausschreitungen frei gehalten, wie sie z. B. das nach dem Plane von *Fr. Stahn*, zur Zeit dem begeistertsten Vertreter des Rokokostils in Berlin, dekorirte Café Reichshallen am Dönhoffsplatz charakterisiren. Als ein Beispiel prunkvoller Innendekoration im Barockstil sei auch das Verkaufslokal der Stollwerckschen Schokoladenfabrik in der Friedrichstrasse erwähnt, das nach den Entwürfen von *Bruno Schmitz* ausge-

schmückt worden ist, der sonst — abgesehen von einer im Schlüterstil komponirten Wettersäule auf dem Schlossplatz — in Berlin noch keine Gelegenheit gehabt hat, seine Genialität und die Kühnheit seiner Erfindung an einer Bauausführung zu erproben.

Wohnhäuser und noch dazu monumentale Wohnhäuser für die Zwecke der Bauherren und einiger weniger Mietsparteien werden bei den beständig steigenden Baugrundpreisen nicht bloss im Centrum, sondern auch in den besseren Vorstädten Berlins immer seltener. Palastartige Wohnhäuser, wie z. B. das noch nach den Plänen von *R. Lucae* im Stile der römischen Hochrenaissance 1875—77 erbaute Borsigsche Haus in der Wilhelmstrasse und das sich an die Formen der italienischen Spätrenaissance anschliessende Mossesche Haus am Leipziger Platz, von *Ebe* und *Benda* 1881—88 erbaut, sind vereinzelte Erscheinungen. Auch im Tiergartenviertel hat der Villen- und Wohnhäuserbau für die Bedürfnisse einzelner Familien seinen Höhepunkt überschritten. In den neuen Strassenanlagen, die sich vom Tiergartenviertel einerseits nach Südwesten, gegen den Grunewald hin, andererseits nach Charlottenburg hinziehen, hat die Spekulation so die Oberhand, dass der früher ländliche Charakter dieser Gegenden durch lange Reihen von Mietskasernen, die mit einer pomphaften, ihrem inneren Wesen nicht entsprechenden, selten von einem geläuterten Geschmack beherrschten Scheinarchitektur prahlen, zerstört worden ist. Nur an dem südwestlichen Ende der Lichtenstein-Allee im Tiergarten sind einige künstlerisch bemerkenswerte Villen entstanden, von denen wir in der Villa Schwartz ein Beispiel vorführen. Im übrigen hat sich der Villenbau in neuerer Zeit auf die Vororte ausgedehnt (Steglitz, Lichterfelde, Zehlendorf, Friedenau, Südende) und hier neben zahlreichen, durch die Spekulation hervorgerufenen Dutzendarbeiten manche gefällige, fein individualisirte und anmutig mit der gärtnerischen Umgebung in Harmonie gebrachte Landhäuser für eine oder zwei Familien zu stande gebracht, die jedoch ausserhalb des Kreises dieser Aufsätze liegen. —

Im Rahmen einer Zeitschrift, deren Aufgabe es ist, neben der Pflege der auf die Erforschung der alten Kunst gerichteten Studien die Bewegung der zeitgenössischen Kunst auf allen Gebieten zu verfolgen, mussten wir uns, zumal im Angesichte eines dem Einzelnen kaum übersehbaren Materials, auf die Hervorhebung der markantesten Züge beschränken und auf ein weiteres Eingehen in Einzelheiten, auf eine detaillirte Kritik verzichten. Es kam uns nur darauf an, auf die Hauptströmungen hinzuweisen und aus der Masse herauszuheben, was voraussichtlich der immer noch nicht zu einem einstweiligen Abschluss gebrachten baulichen Umwälzung Berlins eine Zeitlang trotzen und sich auch künstlerisch behaupten wird. Einen einheitlichen oder auch nur einen hervorstechenden Charakterzug hat die architektonische Physiognomie Berlins, wie sie sich in den letzten fünfzehn Jahren gestaltet hat, indem immer eine Stil- und Geschmacksrichtung die andere verdrängte, nicht errungen. Die neuere Architektur Berlins hat eine internationale Physiognomie, wie die keiner anderen modernen Grossstadt, vielleicht weil sie an keine örtliche Überlieferung anknüpfen konnte. Derjenige Stil, der gewissen älteren Stadtteilen Berlins ein bestimmtes Gepräge gegeben hat und der auch neuerdings wieder aufgefrischt worden ist, der Schlütersche Barockstil, ist vielleicht am wenigsten zu einer weiteren Entwicklung geeignet, weil er seine Blütezeit bereits ausgelebt hatte, als er ausser Übung kam, und der Schinkelsche Hellenismus hat sich als eine künstliche Zierpflanze erwiesen, die im Berliner Boden niemals feste Wurzeln gefasst hat und deren Ausrottung sich die Vertreter der jungen Generation, mögen sie Gotiker oder Propheten der deutschen Renaissance oder des Barockstils sein, mit besonderem Eifer angelegen sein lassen. Die beiden ersten Dezennien dieses Jahrhunderts sahen das Erwachen eines Stils, der es schnell zur Allein- und Universalherrschaft brachte, und diese Herrschaft, obwohl er eigentlich mit der nordischen Kultur in vollem Widerspruch stand, lange genug, an die vierzig Jahre lang, behauptet hat. Keiner seiner Nachfolger in der Gunst und Praxis der Berliner Baukünstler kann sich bis jetzt eines nur annähernd gleichen Erfolges rühmen, und das anhebende letzte Dezennium des Jahrhunderts lässt nirgends eine Spur erkennen, die auf das kommende Übergewicht einer bestimmten Stilrichtung deutet. Unsere Künstlerrepublik wünscht und erwartet sie aber auch nicht, wenigstens nicht mit der Sehnsucht, wie die Theoretiker und Ästhetiker, die sich immer noch über den universellen Baustil der Zukunft den Kopf zerbrechen. Man hat dafür die Genugthuung, darauf hinzuweisen, dass die moderne Architektur Berlins die vollständigste Beispielsammlung aller Stilarten zusammengebracht hat und dass die bau- und kunstgewerbliche Technik alle diese Stilarten mit einer vollendeten, zur Zeit wohl einzig dastehenden Virtuosität beherrscht. Und das ist ein Ruhm, der noch vor wenigen Jahrzehnten als ein unerreichbares oder doch hoffnungsloses Ziel galt!

— —



DIE PUBLIKATIONEN DER INTERNATIONALEN CHALCOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT UND DER REICHSDRUCKEREI.

VON *MAX LEHRS.*

MIT ABBILDUNGEN.



INE Geschichte des Kupferstichs aller Länder gehört bekanntlich immer noch zu den ungeschriebenen oder doch wenigstens ungedruckten Büchern. Wir besitzen in den Werken von Bartsch und Passavant treffliche Peintre-Graveurs, d. h. Kataloge oder Künstlerlexika, welche das Material für eine historische Behandlung des Stoffes enthalten, aber diese selbst hat bisher vergeblich auf sich warten lassen oder ist doch nur, wie von Renouvier, Duplessis, v. Lützow, für einzelne Länder versucht worden.

Die Schuld an dieser bedauerlichen Lücke in unserer Fachlitteratur liegt hauptsächlich daran, dass sich die kleine Gemeinde der intimen Kenner des Kupferstichs aus Sammlern, Beamten der öffentlichen Kabinette und Händlern zusammensetzt, welche der Kunst historischer Darstellung des Gegenstandes ermangeln, während umgekehrt die Kunsthistoriker von Beruf — in erster Linie die Professoren der Hochschulen — nur eine sehr oberflächliche Kenntnis der Materie haben und haben können. In den meisten Universitätsstädten existiren keine oder doch nur lückenhafte und unbedeutende Kupferstichsammlungen, und wo sie vorhanden sind, haben die Gelehrten in der Regel keine Fühlung mit denselben, nützen auch ihre Ferien- und Studienzeit nicht zum Besuch der Kabinette, sondern der Galerien. Denn — so banal und laienhaft es klingen mag: ein Kupferstich ist eben „nur ein Kupferstich“ und ein Gemälde ist schon von vornherein etwas viel Vornehmeres und Wichtigeres. Als ob Schongauers Kreuztragung, Dürers Melancholie oder Rembrandts Hundertguldenblatt an künstlerischem Gehalt nicht den Wert ganzer Säle voll bemalter Leinwand aufwögen!

Anders freilich dachte eine Anzahl deutscher, englischer und französischer Kunstfreunde, welche im Jahre 1886 zur Gründung einer „Internationalen Chalcographischen Gesellschaft“ zusammentrat und sich die rühmliche Aufgabe stellte, die wichtigsten Werke der Kupferstechkunst des fünfzehnten Jahrhunderts in getreuen Nachbildungen zum Gemeingut aller öffentlichen Sammlungen, Bibliotheken und Universitätsapparate zu machen, um auf diese Weise die dunkeln Anfänge einer bislang mit Unrecht missachteten Kunst aufzuhellen und deren Entwickelung im fünfzehnten Jahrhundert darzulegen. Während die Meisterwerke des Grabstichels und der Radirnadel eines Schongauer, Dürer, Rembrandt, van Dyck längst durch mehr oder minder treue Reproduktionen in Heliogravüre oder Lichtdruck die ihnen gebührende Verbreitung erfuhren, war das, was wir an photomechanischen Nachbildungen der sogenannten primitiven Meister besassen, meist lückenhaft und unsystematisch in dieser oder jener Publikation öffentlicher Sammlungen verstreut und konnte schon darum nicht befruchtend auf die Kenntnis der dem Gegenstande ferner Stehenden wirken. Es blieb daher der neugegründeten Gesellschaft vorbehalten, die kostbarsten und seltensten Schätze des primitiven Kupferstichs, welche meist nur in wenigen, oft in einem einzigen Exemplar auf uns gekommen sind, in planmässiger und zugleich vornehmster Weise allen, die sich dafür interessiren, zugänglich zu machen.



HOLLÄNDISCHE SCHULE

XVII. JAHRHUNDERT



JAN LIVENS

BRUSTBILD EINES ALTEN MANNES

In wieweit dieser Zweck erreicht wurde, bezeugen die vier ersten Jahrespublikationen, welche zusammen 82 Kupferstiche, 40 der deutschen und niederländischen, 42 der italienischen Schule zugehörig, enthalten. Entsprechend den Statuten der Gesellschaft, nach denen die von ihr herausgegebenen Nachbildungen nur durch die besten Reproduktionsmittel hergestellt werden dürfen, lassen die bis jetzt zur Ausgabe gelangten Heliogravüren in der That alles hinter sich, was zuvor auf diesem Gebiete geleistet worden. Sie übertreffen namentlich weit die bei ihrem Erscheinen einst so hoch gepriesenen Heliogravüren von *Amand-Durand*, die ihrer starken Überarbeitung mit dem Grabstichel wegen schon heute für die wissenschaftliche Forschung so gut wie unbrauchbar sind, und höchstens dem Laien ganz oberflächlich den Gesamteindruck der Originale wiedergeben.

Um dem Missbrauch der Heliogravüren, welche bekanntlich in den letzten Jahren zu den ärgsten Betrügereien benützt wurden, von vornherein vorzubeugen, lässt die Gesellschaft ein Papier eigens in Holland anfertigen, welches an Qualität den besten alten Papieren mit dem gotischen p gleichkommt, und je nach dem Format der Blätter ein in der Grösse wechselndes Wasserzeichen mit dem Monogramm S C (Societas Chalcographica) trägt. Dieses Kennzeichen der Nachbildung lässt sich natürlich nicht wie der kleine rote Stempel von Amand-Durand auf der Rückseite tilgen.

Die eminente Wichtigkeit dieser Publikation liegt auf der Hand. Nur durch *sie* wird es in Zukunft möglich sein, an jedem Ort die Erstlingswerke des Kupferstiches kennen zu lernen, Unika, deren Originale räumlich weit voneinander getrennt sind, zu vergleichen, Kopien neben die Originale zu legen, Plattenzustände festzustellen, defekte Originale richtig zu ergänzen etc. etc. Zu wie interessanten Vergleichen schon der Inhalt der ersten Jahrgänge anregt, mögen einige Beispiele beweisen:

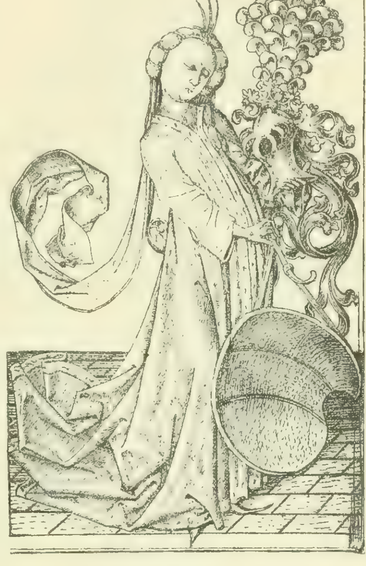


Fig. 1.
Die Dame mit dem Bindenschilde vom Meister E. S. B. 65.

Die Platte der berühmten grossen Madonna von Einsiedeln des Meisters E S (B. 35) fiel bereits gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts einem italienischen Stecher der umbrischen Schule in die Hände, welcher sie um 34 mm verkleinerte und abschliff, um darauf eine Rittergestalt mit der Beischrift: GVERINO DIT MESCHI (Guerino detto Meschino) zu stechen. Abdrücke dieser Arbeit, bei der man im Grunde noch Spuren der Engelweihe von Einsiedeln, den nach unten gekehrten Portalbogen, einen Teil der Inschrift sowie die Chiffre 𝕰 wahrnimmt, befinden sich meines Wissens nur in Berlin, London und Paris. Carpenter entdeckte diese Thatsache zuerst auf dem Abdruck im British Museum und teilte sie Passavant[1]) mit, der sie nach Paris brachte, wo man sie durch das dortige Exemplar bestätigt fand[2]). Erwähnt wird das Blatt schon von Zani[3]), der es indes nicht selbst gesehen hatte. Unter No. 11 und 12 des Jahrgangs 1887 finden sich beide Stiche, der deutsche und italienische, unmittelbar untereinander. Bequemer wird man selbst die Originale in den drei Kabinetten, wo dies überhaupt möglich ist, nicht vergleichen können.

Der Jahrgang 1888 enthält unter Nr. 6 den grossen Schweizerkrieg des Meisters P W von Köln, der nur in drei vollständigen Exemplaren in Basel, Nürnberg und Wien (Hofbibliothek) bekannt ist. Daneben findet man unter Nr. 10 ein Unikum desselben Meisters: Lot und seine Töchter, welches Bartsch im Werke Wenzels von Olmütz beschrieb, weil das P der Chiffre P W auf dem Exemplar der Albertina ausradirt ist[4]). Durch die Publikation dieser seltenen Denkmale ist es für jedermann ein Leichtes, sich von ihrer stilistischen Übereinstimmung durch den Augenschein zu überzeugen.

1) Peintre-Graveur Bd. V, p. 195. Nr. 115.

2) Vergl. Renouvier, Des types et des manières des maîtres-graveurs, XVe siècle, p. 70.

3) Enciclopedia I, 10, p. 286. (46.)

4) Vergl. Kunstchronik XXII, Sp. 238 (W. Schmidt) und Lehrs, Wenzel von Olmütz, p. 97. No. 1.

Nicht minder interessant ist die Veröffentlichung der zwölf Sibyllen (B. XIII, 172, 25—36), welche, unter dem Gattungsnamen „Baccio Baldini" bekannt, einem Florentiner Meister des fünfzehnten Jahrhunderts angehören. Während einige Blätter dieser ungemein seltenen Folge offenbar nach italienischen Vorbildern — vielleicht von Sandro Botticelli — kopirt sind, bezeugen andere, wie früh schon die italienischen Stecher des Quattrocento bei den ihnen technisch überlegenen deutschen Kollegen in die Schule gingen[5]). Dass später Marcanton die Werke Albrecht Dürers kopirte, ist eine bekannte Thatsache. Hier sehen wir einen seiner Vorgänger die Stiche des grossen Unbekannten E S mit Freiheit und Grazie zugleich benützen. Die Sibilla Libica (Fig. 3) ist im wesentlichen nichts als eine gegenseitige Kopie nach dem Evangelisten Johannes vom Meister E S, B. 65. (Fig. 2.) Was der italienische Stecher mit seinem geläuterten Formensinn in Einklang zu bringen vermochte, besonders den trefflich angeordneten Faltenwurf des Gewandes und die Haltung der Hände, behielt er bei. Dagegen verbarg er die hässlichen fingerartigen Zehen des Evangelisten in zierlichen Schuhen, gab dem Haupt der Sibylle reichen Kopfschmuck und legte geflochtene Zöpfe um ihren Hals. Den Mantel versah er mit einem Muster und liess vom Kopf einen Schleier flattern, den er jedoch ebenfalls nach einem Stich des E S, und zwar nach der Dame mit dem Bindenschild B. 92 (Fig. 1) kopirte.



Fig. 2
Der Evangelist Johannes, vom Meister E. S. B. 65.

Aus diesen Proben mag man ersehen, wie sehr die Publikationen der Internationalen Chalcographischen Gesellschaft dem Bedürfnis nach Centralisation des Denkmälervorrates entgegenkommen. Was die Forschung bislang mühsam in allen Richtungen der Windrose zusammenzusuchen genötigt war, wird sie künftig an einem Orte vereinigt finden. Denn wenn man überhaupt von einem wirklichen Ersatz der Denkmale durch Nachbildungen irgend welcher Art reden kann, so ist dies bis zu einem gewissen Grade noch am ehesten bei den Werken des Grabstichels der Fall. Hier machen die Heliogravüren — sofern es sich nicht um subtile technische Untersuchungen handelt — die Autopsie der Originale vollkommen entbehrlich.

Auf den reichen Inhalt der vier ersten Jahrgänge hier näher einzugehen, würde zu weit führen. Es sei nur noch bemerkt, dass ein knapp gehaltener Text in drei Sprachen alles Wissenswerte über die reproducirten Stiche, ihren Aufbewahrungsort und die einschlägige Litteratur bietet.

Beschränken sich die Publikationen der Chalcographischen Gesellschaft im wesentlichen auf den Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts, so hat ein zweites von der Reichsdruckerei in Berlin aus-

5) Vergl. Repertorium für Kunstwissenschaft X. p. 99.

gehendes Unternehmen: „Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister in Nachbildungen“ (Berlin 1889) sich die Aufgabe gestellt, auch den Kunstdruck der folgenden drei Jahrhunderte weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Die Seele dieses prächtig ausgestatteten Sammelwerkes ist der Direktor des Berliner Kabinetts, *Friedrich Lippmann*, der ja in zwei mustergültigen Publikationen der Zeichnungen Dürers und Rembrandts den Beweis geliefert hat, dass er wie kein anderer zur Redaktion eines solchen Corpus der Meisterwerke des Kupferstiches und Holzschnittes befähigt ist.

Der vorliegende erste Jahrgang enthält 51 Blätter, 31 Kupferstiche und 20 Holzschnitte, welche von Martin Schongauer bis zu Georg Friedr. Schmidt das ganze Gebiet der graphischen Künste illustriren. Es ist hier weniger auf die Seltenheit der reproducirten Blätter Rücksicht genommen, als vielmehr darauf Wert gelegt, dass sie charakteristische Proben der jeweiligen künstlerischen Eigenart ihrer Meister geben. Ob dies immer und überall der Fall sei, mag strittig bleiben. Für *Hans Baldungs* behexten Stallknecht, ein immerhin ziemlich langweiliges Blatt, das wohl vornehmlich der „Kunst geheimer Perspektive“ zu liebe entstanden sein mag, hätte vielleicht ein anmutigeres Beispiel gewählt werden können, für *Wechtlins* Memento mori ein bedeutenderes. Niemand aber wird das Werk ohne inniges Behagen durchblättern, und auch der rigoroseste Liebhaber oder Sammler wird eingestehen müssen, dass trotz der Hochflut ähnlicher Publikationen auch nicht eine *einzige* der vorliegenden an Sorgfalt und Treue der Reproduktionen an die Seite gestellt werden kann.

Wenn in den Heliogravüren Amand-Durands ein Kupferstich von Dürer tiefschwarz wie ein zu fetter Abdruck Schongauers erschien, und Lukas van Leyden die samtartige Tiefe der Rembrandtschen Radirungen teilte, so dass dem intimeren Kenner vor dieser unverständigen Wiedergabe der herrlichen Originale grauste, so sehen wir hier den Drucker mit feinstem künstlerischen Verständnis den verschiedensten Meistern, je nach ihrer Eigenart, gerecht werden. Diese Genauigkeit erstreckt sich nicht allein auf die Druckfarbe, sondern zuweilen sogar auf die Wahl der benutzten Papiere.

SIBILLA·LIBICA·

ECCE VENIENTEM DIEM ET LATENTIA APERIENTEM TENEBIT GREMIO O GENTIUM REGINA

Fig. 3.
Die Libysche Sibylle. Florentinischer Kupferstich des XV. Jahrhunderts.

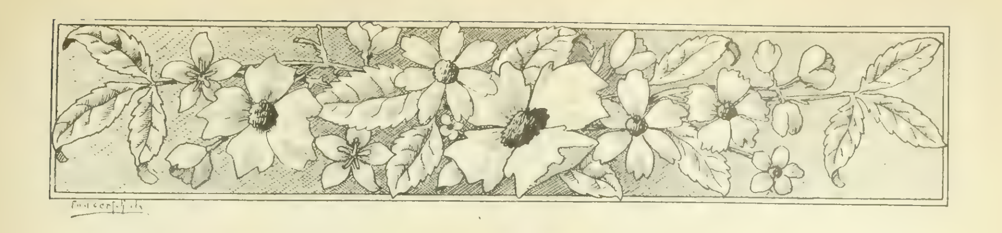
Cranachs Busse des h. Chrysostomus (B. 1) zeigt die etwas ungelenke und spröde Stichelführung des Originals, *Aldegrevers* Bildnis des Herzogs Wilhelm zu Jülich, Cleve und Berg (B. 131) die glasige Klarheit und Durchsichtigkeit eines hervorragend schönen Abdrucks. Das älteste Schabkunstblatt: *Ludwig von Siegens* Porträt der Amalie Elisabeth von Hessen, sieht dem Original zum Verwechseln ähnlich, und *G. F. Schmidts* Antoine Pesne (J. 69) wetteifert an farbiger Tiefe im Stofflichen und an Leuchtkraft des Fleisches mit dem Urbild. Die Stiche *Mantegna's* haben den charakteristischen, bald grünlich-grauen, bald rötlich-braunen Druckton, *Marcantons* heiliger Georg (B. 98) die saftig-fette Vortragsweise des seltenen Originals. *Lukas van Leydens* grosses Ecce homo (B. 71) endlich kennzeichnet der feine graue Silberton.

Von geradezu stupender Wirkung sind die beiden Bildnisse von *Johannes Muller* nach Rubens: Erzherzog Albrecht und Isabella Clara Eugenia (B. 62 und 63). Wie prächtig heben sich die reichen, mit Spitzen und Schmuck überladenen Kostüme von der schweren Damasttapete des Hintergrundes ab! Ein ähnliches Beispiel, wie sehr es der Heliogravüre hier gelungen ist, den farbigen Reiz der Rubens-Stecher wiederzugeben, beweist die Landschaft mit dem Regenbogen von *Schelte a Bolswert* (Schn. 53, 10). Köstlich ist auch der Lichteffekt im Weinkeller von *Boissieu* (M. 87) festgehalten.

Dasselbe gilt von den in Hochätzung reproduzirten Holzschnitten. Am besten gelungen ist *Dürers* Dreifaltigkeit (B. 122), bei der selbst in den tiefsten Schatten die Contretaillen nicht — wie dies meist bei photomechanischen Nachbildungen zu geschehen pflegt — zusammenfliessen. Die Hochätzung hat hier vielmehr vollkommen den Charakter jener von den Sammlern mit Recht zumeist gesuchten klaren und reinen Frühdrucke. Weniger gelungen ist *Lucas Cranachs* seltene Madonna mit dem Kurfürsten von Sachsen (B. 77). Hier liegt die Schuld indes wohl nur an der ungenügenden Qualität des benützten Originals. Die stichartige Feinheit gerade dieses Meisterholzschnittes ist etwas vergröbert. Wie prächtig selbst der eigenartige Reiz des Clair-Obscur in der Nachbildung zur Geltung kommt, beweisen *Wechtlins* Symbol des Todes (B. 6) und der lebensvolle Greisenkopf von *Livens*. Durch das freundliche Entgegenkommen der Reichsdruckerei sind wir in der Lage, das letztere Blatt in derselben sorgfältig gedruckten Reproduktion, wie es im Werke selbst erschien, beilegen zu können.

Von den Proben aus dem nächsten Jahrgang der Lippmannschen Publikation, welche wir zu sehen Gelegenheit hatten, sind es gerade die Werke aus der Glanzzeit der grossen Virtuosen des Grabstichels, *Edelinck, Nanteuil, Schmidt*, welche das Erstaunen und die Bewunderung am meisten herausfordern. Sie kommen den Originalen in wahrhaft erschreckender Weise nahe, und ich bin überzeugt, dass auch der beste Kenner, wenn er beispielsweise das herrliche Bildnis des Grafen d'Harcour von Masson als vornehmsten Schmuck eines Herrenzimmers unter Glas und Rahmen sieht, die Heliogravüre unbedenklich für das kostbare Original halten wird.

Es ist daher nicht mehr als billig, an dieser Stelle auch des Mannes zu gedenken, der in bescheidener Stille die Heliogravüre auf diesen hohen Grad künstlerischer Vollendung gebracht hat, und ohne dessen peinliche Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit in der Überwachung der photographischen Aufnahmen und des Druckes diese, wie die vorerwähnten Publikationen der Chalcographischen Gesellschaft, nimmermehr zu jener im Auslande unerreichten Vollendung gediehen wären, die wir heute an ihnen bewundern. Professor *Wilhelm Roese* ist zu Frankenberg bei Marburg in Hessen geboren. Er siedelte nach mehr als zwanzigjähriger erfolgreicher Thätigkeit am k. k. militärgeographischen Institut in Wien, zuletzt als Abteilungschef, nach Berlin über, wo er seit 1882 an der Reichsdruckerei die Stellung eines Vorstandes der heliographischen Abteilung bekleidet; und wie sein Name heut nur einer kleinen Gemeinde von Kunstfreunden rühmlichst bekannt ist, so hat er das Anrecht, künftighin in der Geschichte der photomechanischen Vervielfältigungskunst, die noch ihres Historiographen harrt, einen Ehrenplatz einnehmen.



DIE AKADEMISCHE KUNSTAUSSTELLUNG IN BERLIN.

VON *ADOLF ROSENBERG.*

III.



as die Münchener nach Berlin geschickt haben, stellt sich mit wenigen Ausnahmen aus den Restbeständen zusammen, die auf den beiden letzten Münchener Ausstellungen unverkauft geblieben sind. Von bekannten, klangvollen Namen sind nur *H. Kaulbach* mit einem sehr unbedeutenden, anscheinend für photographische Vervielfältigung gemalten „Gretchen in der Kirche", *Christian Mali* mit zwei Landschaften mit Rindvieh und Schafen nach Motiven vom Achensee, die ihn auf einem neuen Studienfelde und zugleich mit grösserem koloristischen Reichtum bei tieferem Eindringen in die atmosphärischen Erscheinungen ausgestattet zeigen, *Claus Meyer* mit einem seiner bekannten tabakrauchenden rotröckigen Offiziere aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, *Karl Raupp* mit einem seiner Genrebilder vom Chiemsee „Sport und Arbeit" und *Joseph Wenglein* mit zwei ungewöhnlich grossen Herbstlandschaften nach Motiven vom Isarbett bei Tölz und aus einem bayerischen Hochmoor, in denen sich die Virtuosität seines Pinsels bei der überaus feinen Abtönung der breiten Luft- und Wolkenmassen von ihrer glänzendsten Seite zeigt, und mit einer Frühlingslandschaft vertreten. Interessanter als das Wiedersehen dieser Künstler, die uns nur wenig Neues zu sagen wissen, ist die Begegnung mit einigen jüngeren, die eine bereits ziemlich stark ausgesprochene Individualität besitzen. Von den Landschaftsmalern sind es besonders *Carl Oscar Arends,* dessen Sommerlandschaft bei Gewitterstimmung in der Behandlung der Luft mit der Wengleinschen Art verwandt, aber farbiger ist, *Fritz Rabending,* der in einer Darstellung des gewaltigen Gepatschgletschers in den Oetzthaler Alpen ein tiefes Studium und eine charaktervolle Auffassung der majestätischen Hochgebirgsnatur bekundet, leider nur in Anbetracht der Unmöglichkeit mannigfaltigerer Färbung den Massstab zu gross gegriffen und dadurch wieder die Wirkung beeinträchtigt hat, und *Eduard Schleich jr.,* dessen „Taumorgen" von köstlicher Feinheit der Stimmung und ihrer koloristischen Wiedergabe ist. Der jetzt in München lebende *Erich Kubierschky* ist ein Zögling der jüngeren Schule, deren präzise, nüchterne, an die Photographie erinnernde, aber wohl das höchste Mass von absoluter Naturwahrheit erreichende Auffassung auch seine bei uns ausgestellten Bilder „Frühjahrslandschaft aus Schlesien" und „Wintermorgen im Riesengebirge" kennzeichnet. Einen erfreulichen Gegensatz zu dem mit brutaler Formlosigkeit kokettirenden Münchener Naturalismus bildet *Georg von Hoesslins* „Künstlerwahn": ein junger Künstler, der in schlichtem Malkittel vor einer Zeichnung sitzt, deren Anblick ihn zu Phantasien reizt, die durch eine hinter ihm stehende Mädchengestalt in antiker Tracht, eine Muse oder einen Genius des Ruhms, verkörpert werden, die einen Lorbeerkranz auf das Haupt des Jünglings drückt. Diese Gestalt ist, wohl mit Absicht, etwas schattenhaft gehalten. Aber Kopf, rechter Arm und rechte Hand sind mit grosser Delikatesse modellirt, und noch energischer giebt sich dieses Streben nach sorgsamer Modellirung und Zeichnung bei einem festen, emailartigen Farbenauftrag in hellem, kühlem Licht in dem Kopfe und den beiden Armen und Händen des jungen Mannes kund. Wir würden dem Naturalismus, der Hell- und Freilichtmalerei alle ihre Ausschreitungen verzeihen, wenn sie den Weg der Rückkehr zu den alten deutschen Meistern bereitete, von denen besonders Holbein, den G. v. Hoesslin mit grosser Inbrunst studirt zu haben scheint, ein Hellmaler war, dem keiner von den neueren Ver-

tretern dieser Richtung auch nur das Wasser reichen kann. — Einer der tüchtigsten und zugleich massvollsten unter den Naturalisten, die ihre Stoffe aus dem Leben der Bauern und des Proletariats wählen, ist *Karl Kricheldorf.* Trotzdem ist sein „Tischgebet“ einer Bauernfamilie vor der Mahlzeit in ihrem unwirtlichen, scheunenartigen Wohnraume seit 1888, wo es zuerst in München ausgestellt war, ebenso unverkauft geblieben, wie die Mehrzahl aller Bilder dieser Gattung, die uns ein neues Evangelium der Kunst zu bringen sich vermassen. Man darf schon jetzt sagen, ohne die Gefahr einer falschen Prophezeiung zu laufen, dass der mit so grossem Lärm unternommene Vorstoss des gehaltlosen Naturalismus gescheitert ist, wie seine Anhänger behaupten, an dem Unverstand, wie seine Gegner sagen, an dem gesunden Sinn des Publikums. — Eine auf leichten Füssen durch das feuchte Waldesdickicht schwebende, lauschend das hübsche Köpfchen erhebende Nymphe Echo, deren jungfräulicher Körper nur unterhalb von einem durchsichtigen Schleier umflossen ist, von *Hermann Koch* (jetzt in Berlin, früher in München) ist die einzige nackte Figur unserer Ausstellung, die in Zeichnung, Modellirung und Färbung gleich befriedigt und die sich auch in der Anmut der Bewegung mit den gleichartigen Arbeiten der Franzosen messen kann, hinter denen die Mehrzahl unserer Maler trotz allem Franzosenkultus immer noch sehr weit zurückbleibt, wovon man sich auf unserer Ausstellung durch zwei Bacchanale der Berliner Maler *Franz Goethe* und *Carl Sterry* mit grobschlächtigen Figuren von sehr geringen koloristischen Reizen überzeugen kann.

Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, dass sich in einer Zeit, wo man uns mit einem starken Aufgebot von Begeisterung „Rembrandt als Erzieher“ anpreist, in dem man das Allheilmittel für alle Schäden unseres öffentlichen Lebens in Politik, geistiger und sittlicher Kultur, Kunst, Wissenschaft und Kunsthandwerk gefunden haben will, ein Umschwung in unserer Malerei vollzieht, der in Bezug auf den Mittelpunkt Rembrandt eine geradezu centrifugale Tendenz hat. Am auffälligsten zeigt sich dieses Streben in der Berliner Porträtmalerei, die übrigens von jeher einen starken Zug zu Holbein und van Dyck — wir erinnern nur an Karl Begas, an Magnus, Gustav Richter und die gute Zeit von G. Graef — gehabt hat. Jetzt scheint sich dieser Zug wieder verstärkt zu haben, wobei aber nicht die moderne Hellmalerei von Einfluss gewesen zu sein scheint, da den Berliner Porträtmalern mit zwei oder drei Ausnahmen nicht die geringsten naturalistischen Neigungen anzumerken sind, sondern eher die Reaktion gegen Lenbach, der in Berlin ebenfalls Boden zu gewinnen versucht hat, namentlich in den Porträts der Ungarin *Vilma v. Parlaghy,* die, eine Schülerin Lenbachs, sich viel von seinen koloristischen Eigentümlichkeiten, aber auch von seinen zeichnerischen Abbreviaturen angeeignet hat, ohne an die geniale, fast unheimlich divinatorische Charakterisirungskunst des Meisters heranzureichen. Das von ihr ausgestellte Porträt des Abgeordneten Windthorst und das Bildnis einer älteren Dame sind so ziemlich die einzigen Beispiele übertriebener Schwarzmalerei, die auf unserer Ausstellung zu finden sind. Am eigenartigsten, geistvollsten und selbstständigsten hat Graf *Harrach* die Rückkehr zu Holbein in dem Doppelbildnis zweier Schwestern an der Grenze des Kindesalters vollzogen, einem Muster zartester Modellirung auf lichtgrauem Grunde und geschmackvollster und doch anspruchlosester Anordnung, von einer unübertrefflichen Feinheit der Färbung, der bei hellstem Lichte nichts Mehliges und Kreidiges, aber auch nichts von porzellanener Glätte anhaftet. Von ähnlichem Streben, zum Teil mehr in engerem Anschluss an van Dyck, geleitet sind *F. Encke, Fritz Gehrke, Ernst Hildebrand, C. Kiesel, Anton Klamroth, Georg Meyn, R. Eichstädt, H. Bürck,* dessen Bildnisse (ganze Figuren in kleinem Massstabe) in der Anordnung mit gleichartigen von Knaus verwandt sind, und die Damen *Margarethe Gosselmann, Elise Brennicke, Gertrud Mackrott, Sophie Koner* und *Frieda Menshausen* (Kassel), die übrigens auf unserer Ausstellung mit grosser Energie als höchst beachtenswerte Nebenbuhlerinnen ihrer männlichen Kollegen auf dem Gebiete der Porträtmalerei auftreten. Wenn die Emanzipation der Damen aus den engen Schranken, die ihnen Sitte und Satzung bisher gezogen haben, weiter so fortschreitet, wie wir es auf einem übrigens vortrefflich gemalten Aquarell von *Agnes Stamer* in Berlin sehen, auf dem sich zwei junge Mädchen im Pagenkostüm in einem Malerinnenatelier vor Zuschauerinnen im Florettfechten üben, wird die Zeit nicht mehr fern sein, wo die Malerinnen das Recht erobert haben werden, auch nach den höchsten Palmen der Geschichts-, Ideal- und Monumentalmalerei zu greifen. — Auch *Paul Meyerheim* hat sich in zwei Porträts, dem der Sängerin Marcella Sembrich und dem eines jungen Mädchens, der Richtung angeschlossen, die das Dunkle flieht, hat es aber nicht vermeiden können, durch ein Übermass von grauen, mehligen Tönen die Reinheit des Teints der

erstgenannten Dame stark zu beeinträchtigen. Mit einer mit Symbolen überladenen, äusserst geschwätzigen und aufdringlichen Allegorie auf das Glück, einer Wanddekoration für ein Spielzimmer, hat der Künstler selbst am wenigsten Glück gehabt, da ihm für Gestaltung von Idealfiguren wie der einer über das Meer schwebenden Fortuna jeder Sinn fehlt, und seine Löwen-, Tiger-, Affen- und Hundebilder, die sich zumeist auf Menageriestudien gründen, verlieren in dem Grade an Interesse, als zwei junge Berliner Tiermaler, *Richard Friese* und *W. Kuhnert*, in ihren Schilderungen aus dem Leben der wilden Tiere in ihrer Heimat, bei Raub und Mord in Steppen, Wüsten und öden Gebirgsgegenden eine frischere Kraft lebenswahrer Darstellung, wenn auch mit geringeren koloristischen Reizen und mit einer nicht unbedenklichen Neigung zu Blut und Greueln, entfalten. Selbst *Max Koner*, augenblicklich der bevorzugte Bildnismaler des Kaisers Wilhelm II., der die dunkelen Hintergründe liebt, hat in zwei nur durch die Uniform verschiedenartigen, sonst ziemlich übereinstimmenden Brustbildern des Kaisers den Kopf aus dem Dunkel so herausgearbeitet, dass er bei voller Beleuchtung eine völlig plastische Wirkung übt. Da wir gerade von Bildnissen des Kaisers sprechen, sei erwähnt, dass *Werner Schuch*, der durch seine flotten Bilder aus dem Reiterleben des dreissig- und siebenjährigen Krieges bekannte Künstler, ein im Staatsauftrage gemaltes, kolossales Reiterbildnis des Kaisers in Leibgardehusarenuniform ausgestellt hat, das aber weder in seiner malerischen Durchführung noch in der Charakteristik der kaiserlichen Person nach der Seite der majestätischen Würde wie des Individuellen den monumentalen Massstab rechtfertigt und überdies an gewissen Schwächen in der Zeichnung des Pferdes leidet. Glücklicher hat sich *Conrad Freyberg* mit einer ähnlichen Aufgabe, freilich von viel geringerem Umfange, abgefunden: einem Reiterporträt des Kaisers in Gardes-du-Corps-Uniform, auf dem der Künstler besonders in der glänzenden koloristischen Behandlung des Körpers der eleganten Rappstute Hervorragendes geleistet hat.

Das nicht nur relativ, sondern absolut höchste Niveau haben die Berliner in der Landschafts- und Marinemalerei erreicht, die — immerhin ein Trost in der sonstigen Dürre — zu einer nie zuvor gekannten Blüte gediehen sind. Nicht nur, dass sich die alten, seit langer Zeit in ihrem Rufe fest begründeten Meister in staunenswerter Frische, ohne merkliche Abnahme ihrer Kräfte, zu erhalten wissen — es wächst ihnen auch eine so grosse Zahl neuer, hoffnungsreicher Talente zu, dass man behaupten darf, dass die Berliner Landschafts- und Marinemalerei an Vielseitigkeit von keiner anderen, am allerwenigsten von der Pariser, übertroffen wird. In Anbetracht dieser Vielseitigkeit müssen wir uns begnügen, nur Namen zu nennen. Zuerst die allen Kunstfreunden längst vertrauten und die ihnen im Laufe des letzten Jahrzehnts bekannt und liebgewordenen: *A. Leu, H. Gude, C. Ludwig, E. Körner*, in dessen Nillandschaft mit den Pyramiden von Gizeh sein umfangreiches koloristisches Können und die grosse Kraft seiner Beleuchtungskunst gipfeln, *O. v. Kamcke, A. Hertel*, der mit den mit Kohle und Kreide gezeichneten Entwürfen zu einem Cyklus idealer Landschaften mit den sieben Werken der Barmherzigkeit vertreten ist, die in der Loggia einer Villa ausgeführt sind, *Bennewitz v. Loefen, C. Scherres, F. Possart*, auf dessen „Festung Alicante in Spanien" die Wiedergabe des flimmernden glühenden Sonnenlichts ein Meisterstück koloristischer Virtuosität ist, *E. Bracht, A. Normann*, der der Grossartigkeit der norwegischen Fjorde immer neue Motive, freilich bisweilen mit sehr gesuchten Lichtwirkungen und Wolkenbildungen, abzugewinnen weiss, *H. Eschke, L. Douzette, Th. v. Eckenbrecher, E. Fischer*, der die Wasserläufe der Mark mit demselben Reichtum poetischer Stimmung zu erfüllen vermag wie die Lagunen Venedigs und den Gardasee, *Paul Flickel, August Fricke, E. Pape* und *L. Spangenberg*. Unter den jüngeren sind es besonders die Marinemaler *Richard Eschke d. j., Schnars-Alquist, C. Saltzmann* und *H. Bohrdt*, der seine Motive meist aus Holland und Venedig schöpfende *Hans Herrmann*, der mit Normann in der Darstellung norwegischer Fjorde wetteifernde *Fritz Grebe*, der seine deutschen Mittelgebirgslandschaften mit der grossartigen Auffassung seines Vaters gestaltende *Konrad Lessing*, die besonders Dünen- und Strandlandschaften malenden *H. Kohnert* und *P. Vorgang*, der die heroische Landschaft mit Staffage aus der nordischen Heldensage kultivirende *H. Hendrich*, der Spezialist in Städteansichten und kühl gestimmten märkischen Frühlingslandschaften *Otto Günther-Naumburg*, der durch Energie der Darstellung und Grösse der Auffassung ausgezeichnete, besonders Motive aus der Umgebung Hamburgs behandelnde *Carl Rahtjen*, der die melancholische Abendstimmung märkischer Landschaften vortrefflich charakterisirende *Paul Söborg* und der in der Art der französischen Meister des Paysage intime schaffende Maler von Waldinterieurs *W. Bröker*, die sich in kurzer Zeit eine durch Eigenart und Selbständig-

keit fesselnde, künstlerische Physiognomie erworben haben.

IV.

Das charakteristische Merkmal der *plastischen Abteilung* ist eine erfreuliche Fülle von monumentalen Arbeiten, die im vorigen Jahre wegen der Unzulänglichkeit der Ausstellungsräume ganz ausbleiben mussten. Es sind überwiegend Schöpfungen der Berliner Schule und zwar derjenigen Richtung, die noch in den Überlieferungen des Rauchschen Monumentalstils arbeitet. Die durch charaktervolle und grosse Auffassung hervorragendsten sind die kolossale Figur des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg für das Reformationsdenkmal in Spandau von *E. Encke,* der auch die anmutige, sehr glücklich komponirte Bronzegruppe der ihren Sohn Joachim in der Religion unterrichtenden Kurfürstin Elisabeth (Eigentum der Nationalgalerie) ausgestellt hat, ein Kriegerdenkmal mit der Figur eines die Fahne vor einem Sarkophage senkenden Soldaten für den Garnisonkirchhof in Berlin von *Johannes Boese,* zwei die Frömmigkeit und das Gesetz symbolisirende, männliche Bronzefiguren für das Denkmal des Grossherzogs Friedrich Franz II. in Schwerin von *L. Brunow,* die Figur für das Denkmal des Chemikers Friedrich Wöhler in Göttingen von *F. Hartzer* und die Sockelfiguren für das Denkmal Carl Maria von Webers für Eutin, eine das keusche, sinnige, gemütstiefe Wesen der Weberschen Musik fein charakterisirende weibliche Figur und zwei zu einer gefälligen Gruppe vereinigte, singende Kinder, von *Paul Peterich,* einem Schüler von Schaper und Kaffsack. Die von den Brüdern *Robert, Hugo* und *Ludwig Cauer* geschaffene Gruppe von Ulrich v. Hutten und Franz v. Sickingen für das Denkmal auf der Ebernburg bei Kreuznach ist mehr malerisch als plastisch gedacht und ist auch der Schwierigkeiten nicht Herr geworden, die das Renaissancekostüm der plastischen Gestaltung bereitet. Das Ganze hat etwas Flatteriges, Zerfahrenes, das einen geschlossenen Gesamteindruck nicht recht aufkommen lässt.

Weitaus besser als die ideale Malerei ist die Idealplastik vertreten, die einige tüchtige Schöpfungen aufzuweisen hat, an denen wir die erfreuliche Beobachtung machen, dass das Studium des nackten Körpers mit stetig wachsendem Eifer und Verständnis im Sinne eines unbefangenen, manierlosen Naturalismus betrieben wird und dass damit eine Behandlung des Materials zusammengeht, die zu akademischer Trockenheit und Kälte in vollem Gegensatze steht. In der lebensvollen Bearbeitung des Marmors stehen die in Rom ausgeführten Gruppen und Statuetten *Gustav Eberleins* obenan, insbesondere die auf ein eingehendes Naturstudium gegründete, durch harmonischen Zusammenfluss der Linien ausgezeichnete und von feinem Humor erfüllte Gruppe einer verwundeten Nymphe, der ein Jüngling lächelnd einen Dorn aus dem Fusse zieht. Ihm gleich kommt *F. Brütt* mit der überlebensgrossen Marmorfigur einer Eva mit den kleinen Kain und Abel in den Armen, einer Gestalt von mächtigem Gliederbau, die darin und in dem ernsten trauervollen Ausdruck ihres Angesichts an die Heroinen Michelangelo's erinnert. Die schlanke Figur einer nackten Nymphe, die mit der Linken eine Schale erhebt, während sich um den erhobenen rechten Arm eine Schlange ringelt, von *Hans Latt,* eine Eva, die sich zu der an ihrem Fusse emporstrebenden Schlange niederbeugt, von *Ferd. Lepke* und eine die Anmut versinnlichende, nackte Mädchenfigur von *Max Unger* sind weitere Zeugnisse der auffrischenden Bewegung, die die Berliner Bildhauerschule immer stärker ergreift. Auch die für ein Grabdenkmal bestimmte Gruppe einer sitzenden Frau mit dem Genius des Todesschlafs von *Emil Hundrieser* und die Gruppe „Friede durch Waffen geschützt" von *Ludwig Manzel,* eine treffende Allegorie auf die politische Grundstimmung unserer Zeit, sind von dieser Bewegung getragen. Letzteres Werk — es stellt einen nackten Krieger dar, der mit der nervigen Rechten eine Lanze auf den Boden stemmt und mit der Linken seinen Schild schützend über eine sich vertrauensvoll an ihn schmiegende Jungfrau mit der Friedenspalme breitet — lässt in der herben, energischen Formengebung und in dem heroischen Pathos das Studium der florentinischen Renaissanceplastik und der von ihr beeinflussten modernen Franzosen erkennen. An die Formenbildung und an die anmutsvollen Bewegungsmotive des Rokokostils schliesst sich *C. v. Uechtritz* in zwei, von Genien begleiteten, den Morgen und den Abend symbolisirenden Frauengestalten für Beleuchtungszwecke und in einem geschickt aufgebauten Wandbrunnen für die kaiserliche Wohnung im Berliner Schlosse an, dessen figürliche Teile ebenso wie jene Beleuchtungsfiguren und eine in Marmor ausgeführte Mädchenbüste durch ein solides Naturstudium über den rein dekorativen Wert erhoben werden. Es ist übrigens bemerkenswert, dass C. v. Uechtritz, bisher einer der eifrigsten Vertreter einer durchgreifenden Polychromie in der Plastik, von seinen radikalen Anschauungen

zurückgekommen zu sein scheint, wie denn überhaupt die plötzlich aufgeschossene oder vielleicht nur künstlich erregte Schwärmerei für die Polychromie sich erheblich abgekühlt hat, eine Erscheinung, die mit dem Rückgang des Naturalismus in der Malerei parallel geht.

Die kolossale Gipsgruppe einer aus sechs Figuren bestehenden Kreuzabnahme von *Michel Lock* zeugt im Aufbau wie in den Einzelheiten von einem gediegenen Können und von unverdrossenem Fleisse, der um so grössere Aufmunterung verdient, als ein nicht geringer Mut zu einem derartigen Unternehmen gehört, dessen Ausführung in dauerhaftem Material in unserer Zeit so gut wie aussichtslos ist. — Aus der grossen Zahl der Porträtbüsten heben wir die in Marmor nach der Natur ausgeführte des Fürsten Bismarck von *Bruno Kruse* hervor, die sich an Lebensfülle und an genialer Erfassung des faszinierenden Wesens des Kanzlers mit der von R. Begas geschaffenen messen kann.

HISSARLIK ALS FEUERNEKROPOLE.

VON *E. BOETTICHER.*



NACHDEM die in der Überschrift ausgedrückte Hypothese im Jahre 1884 der Gegenstand erregter Diskussion gewesen, wurde sie fünf Jahre lang unterdrückt, und noch am 6. August 1889 wusste Prof. Virchow auf dem Wiener Anthropologenkongress ihre erneute Diskussion mit dem bekannten Diktum „furchtbarer Unsinn“ zu verhindern. Erst meine Erfolge auf dem Pariser Congrès d'anthropologie et d'archéologie préhistorique (August v. J.) brachten einen Umschwung. Darauf erst veranstaltete Dr. Schliemann, genötigt durch die Stellungnahme des Pariser Kongresses, eine Untersuchung der Frage an Ort und Stelle. Er lud dazu, ausser mir, auch zwei Zeugen ein, Major Steffen und Professor G. Niemann, Herren, die diesen Dingen immer ganz fern gestanden hatten. Dieselben sind *nicht* — wie s. Z. in der Tagespresse behauptet wurde — von den Akademien der Wissenschaften in Berlin bezw. Wien gewählt worden. Die Berliner Akademie beschied Dr. Schliemann trotz der Bemühungen des Prof. Virchow um die Wahl des Major Steffen: „es sei nicht ihre Sache, sich durch Entsendung eines Delegirten in schwebende Kontroversen einzumischen“. Die Wiener Akademie schrieb mir: „Prof. Niemanns Name habe sich lediglich unter den dem Herrn Dr. Schliemann auf sein Ersuchen seitens der kais. Akademie *namhaft gemachten* unparteiischen Zeugen befunden“. Ich stelle dies auf Grund der von den beiden Akademien mir erteilten Auskunft hiermit fest[1]). Es ist dies deshalb von Bedeutung, weil für diese Zeugen gegnerischerseits eine Schiedsrichterrolle beansprucht wurde. Bei der Auswahl dieser Zeugen durch Schliemann war ich ganz unbeteiligt, Schiedsrichter müssen jedoch von beiden Parteien anerkannt sein. Die Zeugen haben ein Protokoll der Verhandlungen zwischen Dr. Schliemann (oder vielmehr Dr. Dörpfeld) und mir bei F. A. Brockhaus, Schliemanns Verleger, veröffentlicht. Dies Protokoll, das erst Anfang Februar erschien und, trotzdem ich es verlangte, in Urschrift weder insgesamt verlesen noch unterschrieben worden ist, giebt die Verhandlungen nicht genau wieder und wird von mir nicht anerkannt.

Die Darstellung der Sache in Niemanns Aufsatz „Kampf um Troja“ stellt sich einseitig auf den Standpunkt des Architekten. Damit spricht sie sich

1) Von Herrn Prof. G. Niemann, welcher auf unseren Wunsch den in Nr. 16 der „Kunstchronik“ d. J. enthaltenen Aufsatz schrieb, erhalten wir über den oben berührten Punkt folgende Aufklärungen: „Herr Dr. Heinrich Schliemann in Athen ersuchte die kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien, „ihm einen Gelehrten oder mit archäologischen Forschungen vertrauten Techniker zu bestimmen, welcher den im November d. J., spätestens aber im März 1890 beabsichtigten Ausgrabungen in Hissarlik“ als unparteiischer Zeuge beiwohnen solle (Sitzungsprotokoll der philosophisch-historischen Klasse vom 16. Oktober 1889.) Von der kaiserl. Akademie wurden Herrn Dr. Schliemann, die Herren Prof. Hauser und Prof. Niemann als Sachverständige namhaft gemacht und ihm überlassen, einen derselben zu sich einzuladen; hievon wurden die genannten beiden Herren durch den Generalsekretär der Akademie benachrichtigt.“

Die Redaktion.

selbst ihr Urteil. Wie schon der von Niemann vertretene Grundsatz „die technische Analyse der Bauwerke schaffe die Grundlage aller weiteren Folgerungen“ in dieser Schärfe eine offenbare Verirrung ist, weil oft genug der Inhalt den Ausschlag giebt (Grabgewölbe — Weinkeller), so ignorirt Niemann obendrein im vorliegenden Falle, dass meine Hypothese von der Verwandtschaft der Funde von Hissarlik mit ägyptischem Todtengerät ausging und nicht von der baulichen Einrichtung. Letztere steht erst in zweiter Linie entsprechend der Thatsache, dass viele Nekropolen, namentlich ägyptische und babylonisch-assyrische, baulich an Wohnungen für Lebende erinnern. Ich kann den Gegnern den Vorwurf nicht ersparen, dass sie, gleichwie sie fünf Jahre lang die Untersuchung hintenanhielten, nunmehr das bauliche Element ungebührlich in den Vordergrund schieben. Diese Einseitigkeit verschuldet wohl auch, neben ungenügender Kenntnis meiner Schriften, die seltsame Unterstellung Niemanns, ich hätte eigentlich, da meine Hypothese auf Burnoufs Plan fusse, dieselbe nach dem Erscheinen von Dörpfelds Plan sofort zurückziehen müssen. Niemann meint, der letztere habe, „während ich Studien über die Verwandtschaft der Geräte von Hissarlik mit ägyptischem Totengerät nachging,“ meiner ganzen Hypothese bereits den Boden entzogen. Dem gegenüber sei bemerkt, dass der Aufsatz im „Ausland“ LVII, 15, (1884), auf den Niemann anspielt, mit dem a. a. O. LVI, 51, 52 (1883) erschienenen („Schliemanns Troja eine Feuernekropole“) der Redaktion des Ausland gleichzeitig zuging und ein knapper Auszug ist aus den in den Jahren 1881 und 1882 angestellten vergleichenden Museenstudien, die jetzt auf dem Pariser Kongress endlich zur Anerkennung gelangten und unter Heranziehung auch babylonisch-assyrischer und etruskischer Analogien die These aufstellen „Schliemanns Funde von Hissarlik sind eine Hinterlassenschaft des Toten- und Ahnenkultus.“ Diese These ist die Grundlage der von Niemann bestrittenen: „Hissarlik eine Feuernekropole.“ Ich stelle hiermit fest, dass diese Grundlage von den gegnerischen Einwänden unberührt ist. Man geht ihrer Erörterung geradezu aus dem Wege.

Es würde zu weit führen und hiesse auch der baulichen Seite der Frage eine übertriebene Bedeutung zubilligen, wollte ich dem Niemannschen Aufsatz in allen Einzelheiten folgen. Wer in dieser Beziehung aber mehr zu haben wünscht, wird es in meinem 5. Sendschreiben „Hissarlik wie es ist“ — Berlin, T. Trautweinsche Buchhandlung — (speziell im Anhang 2) finden. Ich will hier nur folgendes bemerken. Die Wissenschaft hatte „die hübsche kleine Stadt“ (damals noch nicht Akropolis genannt), von 45 m Breite und 80 m Länge (!), die (nach Ilios S. 573) etwa dreitausend (!) Einwohner gehabt haben sollte, nicht für Troja gelten lassen. Deshalb, und nicht erst, wie Niemann sagt, weil Dr. Dörpfeld dies Dr. Schliemann klar machte, schritt dieser zur Abräumung der 3. und Aufdeckung der 2. Schicht („Ansiedlung“). Es wurde aber weder die zweite vollständig ausgegraben, noch die dritte ganz abgetragen, vielmehr fand eine Verquickung von Resten der dritten mit Teilen der zweiten statt. Dies ist allerdings das Werk des Architekten Dörpfeld, der bislang Eisenbahn-Bauführer und in Olympia in der letzten Periode der Ausgrabungen zwar mit thätig, aber nicht, wie Niemann sagt, Leiter dieser Ausgrabungen war, also nicht noch über „reiche Erfahrungen“ verfügte. Ich habe mich an Ort und Stelle noch mehr überzeugt, dass dies Verquicken von allerlei Resten auf rein subjektivem Ermessen beruht und durchweg nur Phantasiegebilde lieferte. Unrichtig ist auch, was Niemann von dem Charakter des Gemäuers sagt. In allen fünf vorgeschichtlichen sogenannten Ansiedlungen fanden sich inmitten kunstloser Dürftigkeit (die auch in der 2. vorherrscht) Beweise besseren Könnens. So ist Ilios S. 28 „ein Gebäude von 10 Fuss Höhe“ erwähnt, „dessen Mauern aus behauenen mit Lehm gefügten Kalksteinblöcken vollkommen glatt waren.“ Dasselbe stand in 20 Fuss Tiefe, also in der 4. Schicht („Ansiedlung“), mithin 13 bis 25 Fuss über der zweiten. Die Sache ist sehr einfach: Wo ausnahmsweise Beherrschung des Materials erkennbar ist, da zeigt das nur, dass man überhaupt besser bauen konnte, aber (in einer Feuernekropole) meist nicht wollte. Niemann spricht von allerlei Missverständnissen, deren Opfer ich angeblich geworden. Ich weise das zurück. Meine Annahme, es habe in den Umfassungsmauern Korridore gegeben, ist nur deshalb hinfällig, weil Schliemann diese Mauern falsch beschrieben hat. (Siehe übrigens in Schliemanns *neuesten* Berichten „die 2 m hohe und nur 1,20 m breite „Ausfallspforte“, durch welche man auf schmalem Wege im Innern der Burgmauer zur Höhe der Pergamos hinaufsteigen konnte“.) Im Innern des Platzes sind die Korridore Thatsache. (Siehe den zwischen den Räumen A und B, ferner den Gang m Plan I und III, und Virchows Mitteilung aus Augenschein Ilios S. 758. „Zwischen den Häusern bleibt nur ein

schmaler Strassenraum", womit Koldeweys Schilderung der „babylonischen Feuernekropolen“ Surghul und El Hibba, Ztschr. f. Assyriologie II, 4 (1887) zu vergleichen.) Die Räume A, B, u. a. sind nie etwas anderes als offene (unbedachte) Höfe, Brandhöfe gewesen. Daher die Verbrennung der Wände und Lehmböden bis zur Verglasung, die nach technischem Urteil eins der wichtigsten Zeugnisse für meine Auffassung ist. Der tempelartige Grundriss solcher Höfe findet in der Anlage von Totenbauten in Tempelgestalt, wie sie anderwärts nachweisbar ist, seine Erklärung. Die Verbrennungshöfe der Antonine ahmten babylonische Tempel nach (vgl. mein „Hissarlik wie es ist“ S. 22 nebst Abbildung). Ovids „busta Nini“ (Metamorph. I, 88) zeigen, dass dergleichen Bauten in antiker Zeit bekannt waren. Die Höfe von Hissarlik waren durch niederes Gemäuer, die Umfassungen der Scheiterhaufen (siehe Südostasien, Indien etc.), geteilt. Dasselbe stand je nach dem Anwachsen des Brandschuttes höher oder tiefer. Dergleichen hat es auch in dem Raum A gegeben, wie aus Plan I und III erkennbar. Niemann unterstützt Dörpfeld in der Behauptung, dasselbe habe nicht bis auf den Boden des von ihm als Tempel (später als Palast) rekonstruirten Raumes A hinabgereicht, dieser sei also ein einheitlicher. Früher wurde nur dies Gemäuer überhaupt bestritten. Jetzt heisst es, Dörpfeld habe es wegnehmen dürfen, und Niemann meint, Burnoufs Pläne bezw. Abbildungen verführten zu dem Irrthum, als ob Mauern der oberen Ansiedlungen auf dem Boden der zweiten stünden, während der untere Theil dieser längst abgetragenen Mauern in Wirklichkeit nur Schutt gewesen sei. Möglich, aber nicht mehr erweisbar. Warum hat man hierüber und über anderes nicht Herrn Burnouf selbst (Ehrendirektor der Ecole française in Athen und nach Ilios S. 63, 1879 von der französ. Regierung nach Hissarlik geschickt) und den Architekten Höfler, Dörpfelds Collegen in Hissarlik i. J. 1882, um ihr Zeugniss angegangen? Uebrigens ist der Streit über den Raum A nicht so erheblich, wie die Gegner thun, denn mit oder ohne Gemäuer darin kann dieser Raum gleichwohl ein Brandhof der Nekropole gewesen sein. Ich bemerke nur, dass Niemanns Angabe über die Verglasung des Bodens nicht richtig ist. Die Verglasung findet sich nicht durchweg, sondern an einzelnen Stellen, was die Möglichkeit offen lässt, dass an den nicht verglasten Stellen wirklich Gemäuer stand, wie Burnoufs Pläne dort angeben. Diese Brandhöfe (von Koldewey in Surghul und El Hibba „Totenhäuser“ genannt), sowie ähnliche Räume, worin Schliemann Urnen und Goldsachen fand, liegen auf einer Terrasse, die von N nach S 90 m, von O nach W 117 m misst. Es ist Schliemanns „Akropolis“, wovon vor 1882 nur die Hälfte ausgegraben war und Stadt Troja hiess. Diese aus Bauschutt bestehende Terrasse ist nach der Seite, wohin der Höhenzug sich senkt, durch eine Futtermauer gestützt, die roh aus grossen Steinen ohne Mörtel aufgesetzt ist. Nach den Beschreibungen glaubte jeder, die „Akropolis“ sei von einer freistehenden Steinmauer, dem Unterbau einer Ziegelmauer (Troja S. 61) rings umgeben. Bei unserer Untersuchung entpuppte sich diese Steinmauer als Futtermauer, welche den Baugrund der „Akropolis“ zur künstlichen Terrasse stempelt. Es bleibt unerfindlich, wie Prof. Niemann diese Korrektur der gegnerischen Angaben in folgende Form kleiden konnte: „Bötticher räumte ein(!), dass die Ringmauer eine Futtermauer sei“. Es scheint, dass auch auf dieser Mauer eine den Platz umschliessende Lehmziegelmauer stand, wie sie im Osten nachgewiesen ist, die vom Innern des Platzes her stark verglüht ist und Luftlöcher („Querkanäle“) nach babylonischem Vorbild hat. Die Futtermauer zeigt Spuren, dass sie an den Bruchpunkten der Trace Strebepfeiler besass. Die Gegner wollen darin wie auch in pilasterartigen Vorsprüngen der östlichen Mauer (Lehmziegel auf 1 m hohem Steinunterbau) Türme erkennen. Mein „Hissarlik wie es ist“ weist durch Abbildung ägyptischer babylonischer und assyrischer Bauten (sakrosankter und profaner) nach, dass es sich thatsächlich nur um Strebepfeiler handelt, und vergleicht ebenso die Thore von Hissarlik, die nicht verteidigungsfähig sind, mit ägyptischen und babylonischen bezw. assyrischen. Will man „vorgeschichtliche“ Ansiedlungen in Kleinasien, und gar am Mittelmeer, nicht ins Himmelblaue setzen, so wird man sie doch wohl zu denjenigen Kulturvölkern in Beziehung bringen müssen, die ihren Einfluss schon in uralter Zeit dort geltend gemacht haben. So habe ich a. a. O. dargethan, dass die Bauweise von Hissarlik (von der römischen Oberfläche abgesehen) durchaus altbabylonischen und assyrischen bezw. ägyptischen Charakter trägt, also denselben, welchen ich längst in den Funden nachgewiesen habe.

Resumiren wir nun:

1) Niemanns Darstellung ist einseitig vom Standpunkt des Architekten gehalten, vernachlässigt aber trotzdem gerade das, was baulich hier die Hauptsache

ist, nämlich die Vergleichung mit Bauten altorientalischer Völker. Seine Ansiedler sind nebelhafte Gestalten, denen man — und das ist der Fehler unserer vorgeschichtlichen Theorien überhaupt — das Unmöglichste zutrauen soll.

2) Die (vorrömischen) Bauten von Hissarlik sind durchaus gleichartig roh, lassen aber in allen Schichten gelegentlich erkennen, dass man besser bauen konnte, wenn man wollte.

3) Die räumliche Anordnung ist im Prinzip dieselbe wie in den babylonischen Feuernekropolen Surghul und El Hibba und zeigt Brandhöfe (Totenhäuser) und Korridore.

4) Die Brandhöfe (Totenhäuser) stehen auf einer Terrasse, die von Futtermauern gestützt ist. Die Futtermauer und eine teilweis nachgewiesene Umfassungsmauer sind durch Strebepfeiler verstärkt. Befestigungen (Fortifikationen) sind nicht vorhanden.

5) Die Bauten von Hissarlik zeigen nur eine sehr geringe Ähnlichkeit mit menschlichen Wohnstätten. Prof. Niemann hat nicht beweisen können, dass es Ansiedlungen waren. Nicht für einen einzigen Bau hat sich Bedachung nachweisen lassen, nicht einmal für A und B. (Tempel resp. Palast), wie die Gegner einräumen.

6) Was ich bei der Untersuchung an Ort und Stelle eingeräumt habe, betrifft nur Punkte, die für Charakter und Zweck der Bauten von Hissarlik nichts beweisen. Die Zeugen haben aber wichtige Dinge einräumen müssen, wovon Prof. Niemann nichts sagt. Es sind dies (ausser den schon erwähnten Mauerfragen) folgende: a) die sogenannte Akropolis (meine Brandterrasse) liegt nicht erheblich höher als die vorausgesetzte Unterstadt liegen würde, es wäre also unter allen Umständen eine Übertreibung, von einem Burgberg, einer Hochburg etc. zu sprechen; b) von der „Unterstadt" ist nicht die Spur vorhanden, weshalb ich die im Plan VIII eingezeichnete mit Recht ein Phantasiegebilde nenne.

Dazu kommt als Ergebnis der erneuerten Ausgrabungen noch Schliemanns eigenes Eingeständnis (Brief v. 2. Juni, N. Fr. Pr.): „Die auf Plan VII mit BC bezeichnete Mauer, in der wir eine Mauer der Unterstadt vermuteten, hat sich als Rampe erwiesen, auf der man gleichwie in Tiryns zur Burg hinauf stieg". Dazu kommt (gemäss Bericht v. Aug.) ein fünfter Eingang (gleich dem „Südthor") und eine „Ausfallpforte" (Korridor). Die Entdeckung dieser überzahlreichen Aufgänge („Thore") bedeutet eine völlige Niederlage Schliemanns. In meinem „Hissarlik wie es ist" heisst es S. 12 bereits: „Dieser embarras de richesse an Thoren, drei für eine „Burg" von kaum 314 (sage dreihundert und vierzehn) Meter Umfang widerlegt die Burgtheorie vollends. Anscheinend gab es sogar noch mehr Zugänge zur Terrasse, denn die Mauer, mit deren Ausgrabung Dr. Schliemann während unserer Untersuchungen beschäftigt war (an der nordöstl. Seite der Terrasse) erinnert mich mit ihren schrägen Steinlagen, die allgemein auffielen, ganz und gar an die Rampe des südwestlichen Aufganges. Für eine Feuernekropole ist solche Häufung von Zugängen nicht nur nicht befremdlich, sondern geradezu notwendig, denn je nach der Glut da drinnen und je nach der Windrichtung musste sich die Benutzung des einen oder anderen Ausganges verbieten, also ein dritter und vierter verfügbar sein. Ausserdem kommt die Fortschaffung des sich stets erneuernden Brandschuttes in Betracht. Hierzu waren so steile Rampen besonders geeignet". (Ich versandte den betreffenden Druckbogen schon vor Monaten an Interessenten, z. B. H. S. Reinach in Paris[1]).

Bekanntlich ist Schliemanns *Troja* auch von den neuen Zeugen, den acht, die das Protokoll v. 30. März unterzeichneten, nicht anerkannt worden[2]). Einer von ihnen, Dr. Waldstein sprach in seinem Vortrag in der Royal Institution (London) offen aus, es sei noch unerwiesen („it still remains not proven") ob Hissarlik Troja gewesen oder nicht, doch möge Dr. Schliemann sich damit trösten (!), dass es jedenfalls eine befestigte Stadt gewesen sei, die Kämpfe von homerischem Charakter sah (Times v. 27. Mai, Nr. 33022).

Um nun noch näher auf die Funde von Hissarlik zurückzukommen, so muss ich bezüglich des Nachweises derselben im ägyptischen Totenkult auf den Procès-Verbal des Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie zu Paris 1889 verweisen,

1) Natürlich suchen sich die Gegner aus der Verlegenheit zu ziehen, aber der Versuch, die durch keine andere Akropolisanlage zu stützende Ueberzahl der Thore bezw. Rampen durch Annahme dreier Perioden der Burg zu erklären, ist doch zu erkünstelt, um zu gelingen. Ich halte die eingeschnittenen „Thore" für wirkliche Eingänge, die Rampen für Abschübe der Brandmassen.

2) Wir müssen darauf hinweisen, dass in dem Protokolle vom 30. März 1890, ebensowenig wie in dem Protokolle vom Dezember 1889 und in Niemanns Aufsatze die Frage, ob Hissarlik „Troja" sei berührt wird; die acht Herren, welche das Protokoll vom 30. März unterzeichneten, bezeugen dagegen ausdrücklich, dass sie „ganz und gar die Ansichten der Herren Niemann und Steffen teilen, wie dieselben in Protokolle der Konferenz vom 1.—6. Dezember 1889 wiedergegeben sind." S. das unten folgende Protokoll.

Die Redaktion.

woselbst auch viele meiner vergleichenden Abbildungen kopirt sind. Eine ältere Arbeit darüber finden die Leser (wie oben erwähnt) im „Ausland“ vom 14. April 1884 (LVII, 15) „Nachweis des sepulkralen Charakters der Funde von Hissarlik an ägyptischen Analogien“, und den Nachweis, dass Schliemanns Eulenvasen Totenurnen gleich ägyptischen Kanopen und etruskischen, nordischen u. a. Gesichtsurnen sind, und dass seine Saugfläschchen etc. Opferkannen dem ägyptischen Kult entsprechen, in Virchows Zeitschrift für Ethnologie 1883 S. 157—162 u. Taf. IV. Virchow nannte das noch 1884 „wertvolle Fingerzeige“ (Ztschr. f. Ethnologie XVI, 1884). Aus anderen Schriften ersieht der geehrte Leser, wie diese Funde im Brandschutt gelagert waren, wie die Brandspuren unabweisbar von planmässigen und oft wiederholten Feuern, deren Herd die verglasten Lehmböden waren, vgl. „Hissarlik wie es ist“ (T. Trautweinsche Buchhandlg.) S. 80, 81—83, 90—92, nicht aber vom Brande von Ansiedlungen herrühren, wie stark die Pithoi (die grossen Verbrennungsurnen), deren Scherben stets in Holzasche etc. lagen, vom Feuer mitgenommen waren, und wie zahlreich die Funde von Aschenurnen und menschlichen Gebeinen sind. Vgl. „Ausland“ v. Dezbr. 1883 (LVI, 51, 52), v. 16. Juni 1884 (LVII, 24) und v. 1. März 1886 (LIX, 9), ferner mein La Troie de Schliemann in Le Muséon 1888 u. 89 (auch im Separatabdruck bei K. W. Hiersemann, Leipzig) und endlich mein 4. und 5. Sendschreiben. Diese Nachweise stützen sich auf die alten Originalberichte Schliemanns. Was soll man nun dazu sagen, wenn diese nachträglich zurückgezogen werden? So nennt auch Prof. Niemann die ursprünglichen Berichte Schliemanns über ungeheure Mengen Holzasche — „Missverständniss“. Schliemann will sich geirrt, Ziegelschutt für Holzasche angesehen haben (!!). Das Buch Ilios unterscheidet aber stets zwischen beiden. Schliemann will jetzt nur drei „eigentliche“ Aschenurnen gefunden haben. Niemann unterschreibt auch das, obwohl *sogar* Herr Dr. Schuchhardt in seinem bekannten Buche schreibt, Schliemann habe eine Menge Aschenurnen gefunden, die sehr feine menschliche Asche enthielten. In Ilios sagt Schliemann, es könnten gegen tausend gewesen sein, notabene im Jahre 1873 in dem nur 80 m langen und 45 m breiten Komplex, der durch alle Schichten bis zur 2. „Ansiedlung“, an einigen Stellen bis zum Urboden hinabreichte. Ausserdem, wer da weiss, was Gesichtsurnen sind, weiss auch, was die zahllosen in Hissarlik (nota bene in allen Schichten, auch in der 2. Ansiedlung) bedeuten, nämlich Aschenurnen, ganz gleich, ob in kleinen Steinkammern (Ilios S. 258) oder einfach im Lehmschutt (wie in Surghul und El Hibba, s. oben) beigesetzt. Ein Missverständnis soll auch „die Muscheln, nach Virchow Nahrungsmittel, nach Bötticher Totenopfer(-speisen)“, betreffen. Auch hier waltet keinerlei Missverständnis. „Die kleinen Muscheln im Ziegellehm“, welche man nun in den Vordergrund schiebt, haben mit den von meiner Hypothese ins Auge gefassten Schichten von Austern u. a. Muscheln (Virchows „Austern der leckeren Trojaner“) nichts gemein. Das Zurückziehen aller für meine Hypothese beweiskräftigen ursprünglichen Angaben ist doch wohl ein gefährliches Spiel. Man sollte sich vorsehen! Aber nicht besser steht es um die von Schliemann veranlasste *späte* Untersuchung Hissarliks durch Zeugen: ihre Untersuchung stellt die Entscheidung der Frage auf eine falsche Grundlage, denn sie fasst nur das ins Auge, was sich heute findet. Dies ist aber *nicht* dasselbe wie das, was Schliemann von 1871—82 gefunden hat und worauf meine Thesen gegründet sind. Der Befund von 1871—82 ist teils gar nicht mehr vorhanden, teils durch äussere Einflüsse wesentlich verändert.

Zum Schluss habe ich eine persönliche Bemerkung zu machen. Ich will mich nicht dabei aufhalten, dass Prof. Niemann gelegentlich den Wortlaut meiner Äusserungen abändert, z. B. Sp. 252, Z. 24. v. o., durch den Zusatz „mit Rücksicht auf seine Hypothese“, oder Sp. 253, Z. 10 v. o. durch Fortlassung von „comme le disent très justement mes adversaires“, dagegen verwahre ich mich ganz entschieden gegen die Wendung: „Bötticher weigerte sich, den Herren Schliemann und Dörpfeld, die er jahrelang angegriffen hatte und die ihn auf der unwirtlichen Stätte von Hissarlik gastlich aufnahmen, nun, nachdem er sich von der Grundlosigkeit seiner Beschuldigungen überzeugt hatte, öffentliche Genugthuung zu geben und machte dadurch den weiteren Verkehr mit ihm unmöglich.“ Dieser unrichtigen Darstellung stelle ich hiermit die meinige gegenüber, welche auch mein 5. Sendschreiben aller Welt mitteilt, und fordere hiermit Herrn Prof. Niemann auf, dieselbe zu widerlegen oder die seinige als irrig anzuerkennen.

Diese meine gegen die Schlusserklärung der Herren Schliemann und Dörpfeld im Dezemberprotokoll sich wendende *Berichtigung* lautet:

„Mir scheint, mehr Genugthuung als Anerkennung ihrer bona fides hatten die Herren nicht zu beanspruchen. Sie war eine freiwillige, weil ich nach

Einblick in die gesamte Situation erkannte, dass die gerügten Zerstörungen eine Folge der über alle Vorstellung gehenden und bekanntlich längst schon viel beklagten Systemlosigkeit und Voreingenommenheit in der Ausführung der Ausgrabungen waren, und gewisse Ungenauigkeiten in der Darstellung aus einer wissenschaftlich allerdings schädlichen, weil meist nur aus Vermutungen schöpfenden Sucht nach sehr freier Rekonstruktion, hervorgegangen sind. Nichts ist mir als durchaus unbegründet bewiesen worden, nichts Wesentliches habe ich eingeräumt, und die Ansichten der Zeugen sind für mich nicht massgebend; was hätte ich also mehr erklären können als Anerkennung der bona fides! Überdies war das, was die Herren Schliemann und Dörpfeld als „Genugthuung verlangten, ebenso übertrieben wie ihre Klage über „Beschuldigungen“, denn ihre Behauptung „nachdem Hauptmann Boetticher unterlassen hat, uns die geforderte Genugthuung zu geben — haben wir von Hauptmann Boetticher verlangt, dass er die Beschuldigungen öffentlich zurücknehme“ ist *nicht ganz genau* (!). Der Vordersatz ist mir unverständlich, ich wüsste nicht, welche Genugthuung sie gefordert hätten, der Nachsatz aber *verschweigt*, dass sie nicht eine einfache Zurücknahme von Beschuldigungen, sondern die öffentliche Erklärung verlangten, ich hätte sie „verleumdet“ d. h. also (nach § 187 d. R.-Str.-G.) „wider besseres Wissen“ beschuldigt. Der Hergang war wie folgt: Ich hatte mich zu einer die bona fides Dörpfelds anerkennenden Erklärung bereit finden lassen und beriet deren Wortlaut mit Major Steffen, der unsere (noch heute in meinem Besitz befindlichen) Entwürfe niederschrieb und Dr. Dörpfeld mitteilte. Dieser verlangte, ich solle anerkennen, ihn „verleumdet“ zu haben. Selbstverständlich wies ich das zurück. Ein neuer Entwurf, der letzterem noch besonders Ausdruck gab, sprach Dörpfeld mein Bedauern aus. Diese Erklärung wollte ich, wie Major Steffen dem Dr. Dörpfeld und dieser natürlich Schliemann mitteilte, in mehreren Zeitungen (Köln. Ztg., Times) veröffentlichen. Damit war das Mass des möglichen Entgegenkommens erschöpft, und als man trotzdem nicht zufrieden war, diktirte ich einfach die erwähnte Erklärung zu Protokoll (vgl. Abdruck S. 9) und genehmigte ihre Ausdehnung auf Dr. Schliemann, wenn dieser es wünsche. Derselbe war bis jetzt in dieser Sache nicht selbst hervorgetreten, aber am anderen Morgen, am 6. Dez., als die Pferde schon für einen Ritt nach Hanaï Topeh bereit standen, schritt er, gefolgt von Dr. Dörpfeld und den Zeugen, auf mich zu und forderte in ihrer Gegenwart mit erhobener Stimme öffentliche Anerkennung, ihn und Dörpfeld „verleumdet“ zu haben, und Abbitte. Abermals lehnte ich dies entrüstet ab und wiederholte, was ich bereits den Zeugen erklärt hatte. Darauf erklärte Schliemann mit vielem Pathos allen Verkehr für abgebrochen und schloss „Sie können sofort abreisen“. Eine halbe Stunde später sass ich im Sattel. Die gegnerische Darstellung sucht eine offenbare Verletzung des Gastrechtes zu bemänteln. *Der schnöde Abbruch erfolgte aus Verdruss über den gänzlichen Misserfolg,* denn mit der blossen Zustimmung der Zeugen war nichts gewonnen, das wusste man sehr wohl.“

Wenn Prof. Niemann schliesslich behauptet, Dörpfelds Plan der Akropolis bestehe zu Recht, so lehrt meine Schrift „Hissarlik wie es ist“ das Gegenteil. Ich nenne diesen Plan noch immer ein Phantasiegebilde, wiewohl ich Dörpfeld nicht mala fides vorwerfe. Der Plan ist das non plus ultra voreiliger Rekonstruktion. Niemann meint, meine Hypothese sei über den Haufen geworfen. Die Wissenschaft denkt anders. Die von Herrn Schliemann nach Hissarlik geladenen Zeugen sind nicht die „Wissenschaft“, und dass die erste Autorität dort der Mann war, der meine „Theorie“ von Anfang an leidenschaftlich bekämpft und durch das bekannte Diktum „furchtbarer Unsinn“ seine Meinung darüber festgelegt hatte, das wird gewiss nicht jedermann eine Garantie der kältesten Objektivität des Protokolls vom 30. März geben.[1])

1) Das oben erwähnte Protokoll lautet:

Die Unterzeichneten, von den Herren Dr. H. Schliemann und Dr. W. Dörpfeld zur Besichtigung der Ausgrabungen von Hissarlik eingeladen, haben während mehrerer Tage die Ruinen einer sorgfältigen Untersuchung unterzogen, nachdem sie sich vorher mit den Schriften des Herrn Hauptmann Boetticher über die Bestimmung der aufgedeckten Bauwerke und speziell mit dem Buche: „La Troie de Schliemann, une nécropole à incinération, bekannt gemacht hatten. Die Ergebnisse dieser Untersuchung sind in den folgenden Sätzen niedergelegt:

1) Die Ruinen von Hissarlik liegen auf der äussersten Spitze eines von Osten nach Westen streichenden Höhenzuges, der sich in die Skamander-Ebene vorschiebt. Dieser Punkt, von dem man die Ebene und jenseits derselben die Einfahrt in den Hellespont übersieht, erscheint vollkommen geeignet zur Anlage eines befestigen Platzes.

2) Man sieht dort Mauern, Türme und Thore, welche Befestigungswerke aus verschiedenen Epochen darstellen.

3) Die im Buche „Troja“ Plan VII und in „Ilios“ (französische Ausgabe) Plan VII mit roter Farbe bezeichnete Umfassungsmauer der zweiten Ansiedlung besteht aus einem Unterbau von Kalksteinen, der meist mit Böschung angelegt ist, darüber erhebt sich eine senkrechte Mauer aus ungebrannten Ziegeln. An einigen Stellen der Umfassungsmauer ist

sogar noch der Verputz auf diesem Lehmziegelbau erhalten. Kürzlich hat man drei Türme dieser Mauer aufgedeckt, die noch den Oberbau in Lehmziegeln tragen; dieselben liegen im Osten an einer Stelle, wo der Steinunterbau die geringste Höhe hat und es folglich am wenigsten nötig war, die Mauer durch Strebepfeiler zu verstärken.

4) Ein Querschnitt durch diese Mauer, in der Verlängerung des Grabens X Z ausgeführt, bewies das Nichtvorhandensein von „Korridoren“, deren Existenz man behauptet hatte.

Was die Ziegelmauern anbelangt, so ist das einzige Beispiel, das für die Hypothese von Korridoren in den Mauern angerufen werden könnte, dasjenige an den dicht nebeneinander liegenden Mauern der Gebäude A und B. Aber hier gehören die beiden Mauern zu zwei verschiedenen Gebäuden.

5) Der Hügel von Hissarlik hat niemals einen Terrassenaufbau dargestellt, bei dem sich die einzelnen Absätze nach oben hin verkleinern, sondern es nimmt im Gegenteil jede höhere Bauschicht einen grösseren Raum ein als die unmittelbar darunter liegende.

6) Die Untersuchung der einzelnen Schuttschichten hat zu folgenden Beobachtungen geführt:

In der untersten Schicht sieht man nur einige fast parallele Mauern und findet darin nichts, was auf die Verbrennung von Leichen schliessen liesse.

Die zweite Schicht, die am meisten Interesse bietet, enthält Ruinen von Bauwerken, deren grösste den Palästen von Tiryns und Mykenae in jeder Beziehung gleichen.

Die unmittelbar darauf folgenden Schichten bestehen aus Wohnungen, die in verschiedenen Zeiträumen übereinander gebaut wurden; eine grosse Anzahl von ihnen enthielt umfangreiche Krüge (Pithoi).

In der obersten Schicht endlich sieht man die Fundamente griechisch-römischer Gebäude und zahlreiche Bauglieder dieser Zeit.

7) Die zahlreichen Pithoi, die wir in der dritten Schicht haben hervorkommen sehen, waren noch in ihrer ursprünglichen aufrechten Stellung, bald einzeln, bald in Gruppen. Mehrere enthielten grössere Mengen von mehr oder minder verkohlten Weizen, Erbsen oder Ölsamen, aber niemals menschliche Gebeine, weder gebrannte noch ungebrannte. Die Wände dieser Pithoi tragen keinerlei Merkmale einer aussergewöhnlichen Feuereinwirkung.

8) Im allgemeinen erklären wir, in keinem Teile der Ruinen irgendwelche Anzeichen gefunden zu haben, die auf Leichenverbrennung schliessen lassen. Die Feuerspuren, die man in den verschiedenen Schichten, am stärksten aber in der zweiten, der verbrannten Stadt, findet, rühren meistens von Feuersbrünsten her. Die Gewalt des Brandes in der zweiten Schicht war so gross, dass die rohen Lehmziegel zum Teil gebacken und an den Aussenflächen selbst verglast sind.

Auch wollen wir schliesslich noch bezeugen, dass die in den Werken „Ilios“ und „Troja“ enthaltenen Pläne vollständig dem Thatbestande entsprechen, und dass wir ganz und gar die Ansichten der Herren Niemann und Steffen teilen, wie dieselben in dem Protokoll der Konferenz vom 1. bis 6. Dezember 1889 wiedergegeben sind.

Hissarlik, den 30. März 1890.

C. Babin, Ingenieur, Delegirter der Académie des Inscriptions et Belles lettres in Paris,

Frank Calvert, Konsularagent der Vereinigten Staaten von Amerika,

Dr. F. von Duhn, Professor der klassischen Archäologie an der Universität in Heidelberg,

Dr. W. Grempler, Geheimer Sanitätsrat, Vorsitzender des Vereins für schlesische Altertümer in Breslau,

O. Hamidy, Generaldirektor des kaiserlichen Museums in Konstantinopel,

Dr. Karl Humann, Direktor am königlichen Museum in Berlin,

Dr. Rudolf Virchow, Professor an der Universität in Berlin,

Dr. C. Waldstein, Direktor der amerikanischen archäologischen Schule in Athen, Delegirter der Smithsonian Institution in Washington.

KLEINE MITTEILUNGEN.

* *Anselm Feuerbachs „Mutterglück“*, welches in einer wohlgelungenen Radirung von *W. Krauskopf* nach dem in der Galerie Schack befindlichen Original dem Hefte beiliegt, gehört in die Klasse jener idealen Stimmungsbilder, welche man als die eigentliche Domäne des allzufrüh dahingegangenen Meisters betrachten darf. Ganz aus rein menschlicher Sphäre geschöpft, eine Darstellung der Frauen- und Kindesnatur in ihren innigsten und einfachsten Beziehungen, ist das Bild zugleich in die Höhe klassischer Poesie erhoben durch den Ernst der Auffassung, die grossartige Landschaft, die Beigabe plastischer Kunst von antikem Charakter. Ein Erinnerungshauch an Tizians berühmtes Bild von der irdischen und himmlischen Liebe durchzieht das Ganze. Beide Werke sind aus wesensverwandtem Geiste geboren.

Die Originalradirung von Albert Krüger, welche diesem Hefte beiliegt, bietet uns willkommenen Anlass, den Lesern einiges Nähere über den trefflichen jungen Künstler mitzuteilen, von welchem aus Anlass seiner Arbeiten für das Berliner Galeriewerk bisher wiederholt nur kurz die Rede war. Krüger wurde 1858 zu Stettin geboren, kam jedoch bereits mit seinem 13. Jahre nach Berlin und machte dort nach beendeter Schulzeit seine akademischen Studien. Später versuchte er einige Jahre hindurch sich selbständig in der Malerei zu bethätigen und wandte sich dann der reproduzirenden Kunst zu, Prof. Louis Jacoby vermittelte ihm die ersten Kenntnisse in der Radirtechnik und zog ihn später zur Mitarbeit an dem gedachten, von der Generalverwaltung der k. Museen herausgegebenen Galeriewerke heran. Seit fünf Jahren hielt es Krüger dabei so, dass er den Winter über im Atelier des Berliner Museums arbeitete und die Sommermonate auf Reisen zubrachte, um seinen Anschauungskreis zu erweitern. Mehrmals war er zu längerem Aufenthalt in Süddeutschland und Österreich. Den Sommer dieses Jahres verbrachte er in Wien und wir hoffen den Lesern demnächst eine Frucht dieses Aufenthaltes vorlegen zu können. Im vergangenen Jahre weilte Krüger in Holland, Belgien und Paris. In Amsterdam machte er eine grössere Radirung nach dem Selbstbildnis des Frans Hals mit seiner Frau und zwar als Gegenstück zu einer früheren Arbeit nach dem in Kassel befindlichen van Dyckschen Doppelporträt des Malers

Snyders mit seiner Frau. Diese beiden Blätter dürfen an charakteristischer Auffassung und sorgfältiger Durchbildung den besten derartigen Reproduktionen altniederländischer Meisterwerke an die Seite gestellt werden. Während Krüger somit in erster Linie sein Augenmerk den Galerien alter und neuerer Kunst zuwandte, versäumte er andererseits nicht, bei Gelegenheit Skizzen und Studien nach der Natur zu zeichnen. Nach einer solchen ist unsere Originalradirung des alten Südtirolers entstanden. „Der Dargestellte“ — so schildert uns Krüger das Vorbild seines Blattes — „ist einer jener umherziehenden Kleinhändler, welche den Bewohnern einsamer Bergdörfer die mannigfaltigen kleinen Schätze ihres mühsam fortgeschleppten Warenbestandes anzupreisen pflegen. Ein derartiger Beruf zeitigt begreiflicherweise ganz eigenartige Typen, halb Bauern, halb Schacherer. Die harten, verwetterten Züge, welche von Arbeit und Entbehrung sprechen, tragen gleichzeitig einen Ausdruck von lauernder Verschmitzheit und Vorteilsbegierde. Unwillkürlich möchte man dem Bauer oder der Bäuerin, die von diesem Manne kaufen wollen, zurufen: Seid auf der Hut! Doch keine Sorge, das Bauernvolk kennt schon seine Leute“.

Heinrich Otte †. Am 12. dieses Monats ist in Merseburg der bekannte Forscher auf dem Gebiete deutscher christlicher Kunstarchäologie, Pastor emer. Dr. Heinrich *Otte*, im 83. Lebensjahre gestorben. Der schlichte äussere Lebensgang des am 24. März 1808 in Berlin geborenen Entschlafenen bietet wenig Bemerkenswertes. 44 Jahre lang ist er nach Beendigung seiner Studien in Berlin und Halle in dem Dorfe Fröhden bei Jüterbog Pfarrer gewesen. Seit 1878 lebte er in den bescheidensten Verhältnissen bei seiner in Merseburg verheirateten Tochter. Um so mehr ist zu rühmen von seinem Thun insbesondere auf dem kunstarchäologischen Arbeitsfelde, welchem er neben dem geistlichen Amte seine ganze Seele zugewandt hatte. Seine ersten Forschungen galten dem Merseburger Dome. Puttrichs mit Merseburg beginnendes Werk über die sächsischen Kunstdenkmäler veranlasste ihn zu einer „Nachlese“, in der er vielfache Fehler in Text und Zeichnungen der Veröffentlichung ans Licht zog. Er wurde darauf selbst Mitarbeiter an Puttrichs Unternehmen, schrieb im Anschluss hieran zunächst den „Kurzen Abriss einer kirchlichen Kunstarchäologie für die Provinz Sachsen“ und entfaltete weiterhin mehr und mehr seine unermüdliche kunstschriftstellerische Thätigkeit. 1853 erschien sein später in 5 Auflagen gedrucktes „Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters“, welches ihn mit einem Schlage unter die Zahl der namhaften Kunstarchäologen stellte und in persönliche Beziehungen zu vielen derselben brachte. So gab er mit F. v. Quast von 1856 bis 1860 die „Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst“ heraus. Gleichzeitig veröffentlichte er 1855 die „Grundzüge der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters“, 1857 das „Archäologische Wörterbuch“, 1858 die „Glockenkunde“, im folgenden Jahre den „Archäologischen Katechismus“ und in den Jahren 1861 bis 1874 die leider unvollendete „Geschichte der deutschen Baukunst von der Römerzeit bis zur Gegenwart“. Unvollendet blieb dieses breit angelegte Werk wohl vornehmlich infolge des schweren Schlages, der den Verstorbenen damit traf, dass 1877 seine ganze Bibliothek und seine unersetzliche Handschriftensammlung ein Raub der Flammen wurden. Otte schränkte nach diesem Unglückfalle seine schriftstellerische Thätigkeit zwar ein, gab sie aber keineswegs ganz auf; er beteiligte sich an mancherlei litterarischen Unternehmungen jüngerer Genossen und bearbeitete insbesondere in Gemeinschaft mit dem Oberpfarrer Wernicke in Loburg eine neue Ausgabe seines Handbuches. Otte hat in seinem langen schaffensreichen Leben zahlreiche Ehrenbezeigungen erfahren. So gehörte er dem Gelehrtenausschusse des Germanischen Museums in Nürnberg an, zahlreiche Vereine haben ihn zum Ehrenmitgliede ernannt, und die Universitäten Berlin und Halle machten ihn zum Ehrendoktor der Theologie bezw. Philosophie. Sein Wirken aber sichert ihm dauernden Ruhm wie den Dank aller derer, die Sinn und Herz haben für die christliche Kunst vergangener Jahrhunderte, und ein ehrendes und treues Andenken insbesondere bei allen deutschen Architekten.

(Centralbl. d. Bauverwaltung.)

—x. Professor Wilhelm *Gentz* ist am 27. d. M. in Berlin gestorben. Er wurde am 22. Dezember 1822 in Neuruppin geboren und ging mit 21 Jahren von der Universität zur Kunstakademie über. Seine erste malerische Ausbildung empfing er in Kloebers Atelier, ging dann nach Antwerpen, später nach Paris zu Delaroche, dessen Atelier von Gleyre geleitet wurde. Von 1847 an reiste er viel im Orient und liess sich 1852 in Berlin nieder. Von da ging er nochmals nach Paris zu Couture, kehrte aber 1858 wieder in die preussische Hauptstadt zurück. In seiner frühen Zeit malte er religiöse Bilder; sein eigentliches Gebiet, die Darstellung des orientalischen Lebens, besonders dasjenige Ägyptens, kultivirte er erst seit seinem dritten Aufenthalte in Berlin. Er war als Maler sehr fruchtbar; eines seiner besten Bilder, das Gedächtnis des Rabbi Barchischat im Museum zu Leipzig gab diese Zeitschrift 1882 in Holzschnitt wieder.

Münchener Kunstauktion. Am 22. September und folgende Tage gelangt in München in den Centraltälen unter Direktion des ger. verpfl. Kunstexperten Carl Mauer eine Gemälde- und Antiquitätensammlung zur Versteigerung, welche das ungeteilteste Interesse aller Kunstfreunde erregen wird. Sie umfasst die Sammlung Gut Schwarzenberg des verstorbenen Rates Hellmuth und Anderer. Eine grosse Zahl der Gemälde stammt aus dem früheren Besitze des verstorbenen Grafen Sylva Tarouca in Prag. Es befinden sich darunter vorzügliche Werke der deutschen, italienischen und niederländischen Schulen meist alter Meister.



Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.



KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

Erster Jahrgang



LEIPZIG
Verlag von E. A. Seemann
1890.

Kunstchronik.
Neue Folge.

Inhaltsverzeichnis des ersten Jahrgangs.

(NB. Die *schrägliegenden* Ziffern mit vorgesetzten *Z* beziehen sich auf die Kleinen Mitteilungen in der „Zeitschrift für bildende Kunst“.)

Seite

Grössere Aufsätze.

Bücherschau.

Kunstlitteratur.

Nekrologe.

Personalnachrichten.

Konkurrenzen und Preisverteilungen.

Neue Denkmäler.

Sammlungen und Ausstellungen.

Vereine und Gesellschaften.

Ausgrabungen und Funde.

Kunsthistorisches.

Vermischte Nachrichten.

Vom Kunstmarkt.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Erwiderungen.

Zu den Kunstblättern.



Burgruine Playn bei Grossgmain.

Vergl. den Aufsatz „Ein Spaziergang nach Grossgmain“ in der „Zeitschrift für bildende Kunst“, Seite 309

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und ARTHUR PABST
WIEN Theresianumgasse 25. KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 1. 10. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

EIN BESUCH BEI LENBACH.

Wer in München vom Obelisken her auf den Königsplatz kommt, sieht rechts zwischen Propyläen und Glyptothek jetzt einen schlanken Pavillon über die Baumwipfel emporragen, der früher sich nicht dort bemerkbar machte. Es ist der schmale Oberstock von Lenbachs römischem Villenbau, den der Meister sich hier mit Hilfe des ihm befreundeten Architekten *Gabriel Seidl* seit etwa Jahresfrist zur Wohnung und Werkstatt eingerichtet hat. Das Ganze harrt erst der Vollendung; ein Hauptteil ist noch unbewohnt. Aber so viel kann heute schon gesagt werden, dass München in diesem prächtigen Künstlerheim eine seiner grössten Sehenswürdigkeiten besitzt, eine Kunstwelt im kleinen, wie einst Makarts Atelier in Wien, und zwar von ausgesprochen individuellem, ernstem, geradezu klassischem Gepräge.

Sind wir durch die Propyläen hindurch geschritten und erblicken links vor uns die Zinnen und Balkone der Kunstburg des Grafen Schack, so führt uns der Weg rechts vor das Gitterthor des Lenbachschen Grundkomplexes. Es ist eine weitgedehnte Area, die sich von der Luisenstrasse tief zwischen den Nachbarhäusern und Gärten hineinerstreckt. Durch das Gitterthor an der Strasse blicken wir in den nach italienischer Weise regelmässig angelegten, mit Orangenbäumen und anderen südländischen Gewächsen bepflanzten Garten, in dessen vorderem Teil ein prächtiges Brunnenbassin frühvenezianischer Arbeit mit seinen Marmorschalen und Seepferden den Blick fesselt. Rechts bildet eine Pergola die Grenze gegen den Nachbargarten. Links springt ein Flügelbau bis nahe an die Strasse vor, zu dessen Altan eine Freitreppe emporführt. In diesem Flügel befinden sich Lenbachs Wohn- und Atelierräume.

Wir wollen hier nur von den letzteren eine kurze Skizze geben. Der Eingang liegt rückwärts unter einer Säulenhalle, von der ein lichtes Treppenhaus uns direkt in den oberen Stock führt. Wir müssen denselben in seiner ganzen Länge durchschreiten, bevor wir in die eigentliche Werkstatt des Meisters kommen. In diesen mit kostbaren Holzplafonds und reichvergoldeten Gewölbedecken überspannten Räumen hat Lenbach seine Kunstschätze aufgestellt: darunter zwei Porträts von *Tizian*, zahlreiche andere Bilder namhafter alter Meister, wertvolle antike Statuen, Bronzen und Vasen aus alter und neuerer Zeit, eine Fülle der schönsten orientalischen Teppiche und andere Werke textiler Arbeit: das alles untermischt mit einer Elite von Kleinkunstwerken, Möbeln, Schmucksachen jeder Art, aufs geschmackvollste, ohne Überladung mit edlem Stilgefühl ausgewählt und angeordnet. Aber den höchsten Reiz entfaltet diese herrlich geschmückte Innerlichkeit in dem kleinen gewölbten Brunnengemach, welches rückwärts an die grösseren Räume anstösst und in technischer wie in artistischer Hinsicht ein Unikum ist. Die Wände und Wölbungen dieses niedlichen Raumes sind mit Muscheln und einer eigentümlichen Imitation von Mosaik bekleidet, so dass die Flächen musivisch, die Ornamente plastisch wirken und dieser plastische Schmuck durch die aneinandergereihten kleinen und grösseren Muscheln gebildet wird. In der Kuppel des kleinen Gemaches brennt elektrisches Licht und übergiesst die

zierliche Ornamentik mit seinem zauberhaftem Glanz. Das Brunnenbassin im Hintergrunde ist mit Goldfischen gefüllt; antike Büsten und Statuetten, darunter der schöne Narciss aus dem Museum zu Neapel, spiegeln sich in der Flut. Ein römischer Marmorsessel dient uns als Ruhesitz. Wie von magischer Gewalt fühlen wir uns hineingezogen in eine längst vergangene Welt, deren Wesen und Kunst, wie aus jenen kleinen Gemächern der verschütteten Städte am Vesuv, hier leibhaftig vor unsere Seele tritt.

Im Atelier Lenbachs, dem Schlussraum der Saalreihe, sind mehrere seiner letzten Arbeiten aufgestellt, eben noch der Vollendung harrend. Darunter ein grandioses Bismarckporträt, Kniestück, in Dreiviertelwendung nach rechts, als Pendant zu dem linkshin gewendeten Moltke, den *Hecht* vor kurzem für Aumüller in München radirt hat. Der Kanzler soll gleichfalls durch den genannten Radirer vervielfältigt werden. Dann sind von Staatsmännern Gladstone und der Statthalter Fürst Hohenlohe, von Poeten Redwitz und Lingg unter den jüngsten Bildnissen Lenbachs zu nennen: besonders das letztere, ganz in Vorderansicht genommen, mit dem ungeordnet sich sträubenden Haar, ein Meisterstück psychologischer Charakteristik. Endlich zwei Varianten des Bildnisses des Prinzregenten Luitpold, mit dem Lenbach auf der diesjährigen Münchener Ausstellung einen Triumph feierte. Energischeres, Kraftvoll-Geistigeres ist kaum von moderner Künstlerhand geschaffen worden, als dieses schlichte Bild im schwarzen Hauskleid, mit den gesunden, sonnverbrannten Händen, dem weich gewellten Bart, dem gefurchten, biederen, treuherzig blickenden Antlitz. Die fein aufgefassten Augen und die mit ungewöhnlicher Sorgfalt ausgeführten Hände, für deren Durcharbeitung Lenbach überhaupt neuerdings mehr Interesse zu gewinnen scheint, bilden die hervorstechenden Züge dieses Meisterporträts. Von den Frauenbildern, die dazwischen stehen, zieht uns die blasse Gestalt der unglücklichen Lady Acton besonders an. Sie taucht eben noch einmal aus dem Halbdunkel des Hintergrundes auf, während wir uns zum Abschied rüsten.

Auf dem Heimwege von dieser glanzvollen Stätte, an der sich die Geister der Vergangenheit die Hände reichen mit den Mächtigen und Grossen unserer Tage, stieg das Bild des Alt-Münchener Künstlertums aus den Tagen Schwinds und Genelli's in unserer Erinnerung empor. Wie einfach, ja ärmlich war doch die Existenz jener Männer, verglichen mit dieser wahrhaft königlichen Künstlerwohnung! Unzweifelhaft lässt sich aus dem Vergleiche von Einst und Jetzt die Folgerung ziehen, dass nicht allein die materielle Lage der Künstler von Rang sich mächtig gebessert hat in unseren Tagen, sondern dass auch die Stellung der Kunst zum Leben überhaupt eine andere, innigere, gefestigtere geworden ist. Die Kunst, wie sie ein Lenbach übt, ist nicht mehr ein abstraktes, weltfernes Wirken, sondern sie greift allseitig ins Leben ein, durchdringt es, wie auf der Staffelei, so auch in Haus und Hof mit den erwärmenden Strahlen der Schönheit, und stellt uns in der eigenen Existenz ein ideales Vorbild menschenwürdigen Daseins vor Augen.

CARL VON LÜTZOW.

DIE AKADEMISCHE KUNSTAUSSTELLUNG IN BERLIN.

I.

Trotz des Mangels an einem geeigneten Lokale, trotz des Widerspruches eines Teiles der Berliner Künstlerschaft und trotz der Konkurrenz der Münchener Jahresausstellung hat der Senat der Berliner Kunstakademie auch an seiner Jahresausstellung festgehalten. Es ist möglich, dass unter den Gründen, welche den Senat zu diesem Entschlusse bestimmt haben, sich gerade die Rücksicht auf das Münchener Unternehmen befunden hat. Denn da die Münchener trotz verschiedener Einsprachen ihre Stadt durch Veranstaltung von regelmässigen Jahresausstellungen zum Mittelpunkt des deutschen Kunstlebens machen wollen, hätte ein Verzicht von seiten Berlins in diesem Jahre als ein Eingeständnis der Schwäche gedeutet werden können. Und an dem gegenseitigen Verhältnis zwischen den beiden Jahresausstellungen hätte ein Verzicht Berlins nicht einmal etwas geändert. Es wird auch für die Zukunft so bleiben, dass die Münchener nach Berlin schicken, was sie das Jahr zuvor in ihrem Glaspalaste ausgestellt haben, und die Berliner werden ebenso verfahren. Die dritte deutsche Kunststadt, welche hinsichtlich des Umfanges ihrer Produktion noch in Betracht kommt, wird nach den bisherigen Erfahrungen voraussichtlich dem Beispiel Berlins folgen. Wenn wir von diesem Übelstande absehen, der übrigens dem Berichterstatter insofern in einem milderen Lichte erscheint, als er ihn in die Lage versetzt, die von der vorjährigen Münchener Jubiläumsausstellung nach Berlin übergeführte Reihe von Bildern von seiner Besprechung ausschliessen zu dürfen, so hat die Berliner Ausstellung unter der Münchener Konkurrenz nicht im mindesten gelitten, und auch der im letzten Augenblicke improvisirte „deutsche Salon“ auf der

Pariser Ausstellung hat ihr keinen Schaden gethan. Höchstens dass der offizielle Katalog der letzteren die Namen Menzel und Paul Meyerheim aufführt, welche im Berliner Verzeichnis fehlen. Nur hinsichtlich der Plastik zeigt die Ausstellung nicht die gewöhnliche Physiognomie, weil die Lokalitäten im ersten Stockwerk des alten Akademiegebäudes nicht zur Aufnahme grosser plastischer Arbeiten geeignet sind und die Bildhauer ersucht werden mussten, für diesmal von der Einsendung umfangreicher Werke abzusehen. Nur mit zwei Modellen zu monumentalen Figuren, welche im unteren Vestibül Aufnahme finden konnten, ist eine Ausnahme gemacht worden: es sind die Porträtstatuen der Naturforscher L. v. Buch und Johannes Müller, welche *R. Ohmann*, ein in der Richtung von R. Begas arbeitender Zögling der Akademie, für das Hauptportal des Museums für Naturkunde ausgeführt hat, zwei durch Feinheit der Charakteristik ausgezeichnete Werke bei freier malerischer Haltung, welche über das bei solchen monumentalen Zwecken zulässige Mass nicht hinausgeht. In Anbetracht des Umstandes, dass wohl die namhaftesten Bildhauer Deutschlands in diesem Sommer für die Konkurrenz um das Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. thätig gewesen sind, wären wohl auch keine plastischen Arbeiten von grösserer Bedeutung zu erwarten gewesen. Um mit der plastischen Abteilung, von deren 112 Nummern nicht weniger als 58 Porträts (Büsten, Statuetten und Reliefs) sind, hier abzurechnen, heben wir zunächst als hervorragende Schöpfungen der Porträtplastik die zum Geschenk für die Königin von England bestimmte Büste Kaiser Wilhelms II. (Brustbild mit Armen) in der Uniform der Gardes-du-Corps mit dem Adlerhelm auf den Haupte von *R. Begas*, die Marmorbüste des Herzogs Karl Theodor in Bayern von *Adolf Hildebrand* in Florenz, die Büsten Kaiser Wilhelms I. und des Grafen von Moltke von *Bruno Kruse* in Berlin und die Büsten des Grafen und der Gräfin Wilhelm von Bismarck von *M. Wiese* in Hanau hervor. Reicher an Schöpfungen, in welchen eigenartige Erfindung mit vollkommener technischer Virtuosität zusammentrifft, ist die Genreplastik. Hier ist zunächst eine mit liebenswürdigem Humor erfüllte Bronzegruppe von *Joseph Kaffsack* „Junge Liebe“ zu nennen: ein junges, in einem Strandkorbe sitzendes Mädchen, vor welchem ein liebeflehender Jüngling in Sportskleidung kniet. Kaffsack, der sich eine Zeitlang in einem etwas leeren Idealismus mit barocken Anklängen in der Formenbildung gefiel, giebt hier einem frischen Realismus von vollendeter Naturwahrheit in allen Einzelnheiten den Vorzug. Diese Richtung kommt auch in dem nackten Knäblein einer naturgrossen Marmorgruppe des Künstlers „Das erste Gebet“ zum Ausdruck, wogegen der weibliche Engel, dessen rechter Flügel schützend die ihm als Sitz dienende Wiege beschattet, während er das Kind auf seinem Schosse die Hände zum Gebet falten lehrt, in der Charakteristik des Kopfes wie in der Bildung der ganzen Gestalt wenig Individuelles hat, womit vielleicht aber ein Kontrast zu dem Kinde beabsichtigt worden ist. Zwei Vertreter des kecksten Realismus in der Art der Italiener sind *August Sommer* in Rom, dessen Bronzefigur eines Teufels, welcher in seiner Not eine auf seinem Unterschenkel sitzende Fliege zu fangen sich anschickt, den arg heruntergekommenen Spiessgesellen Beelzebubs mit köstlichem Humor charakterisirt, und *Fritz Zadow* in Berlin, dessen kecker Entwurf zu einem von mehreren Knabenfiguren belebten Springbrunnen in der Auflösung aller plastischen Gesetze das Äusserste leistet, ohne dass man sich darob ästhetisch entrüsten kann, weil die Figuren mit höchster Sorgfalt und wahrhaft prickelnder Lebendigkeit durchgeführt sind. Endlich ist noch der Entwurf *Ernst Herters* zu dem vielberufenen Heine-Denkmal für Düsseldorf zu nennen, das schliesslich zu einem Heine-Brunnen für den Hofgarten geworden ist. In diesem Entwurfe stellt sich das Denkmal besser dar, als sein Ruf glauben liess. Auf hohem cylindrischen Sockel, dessen Fläche durch volutenartige, von oben nach unten laufende Glieder in drei Teile geschieden ist, sitzt die Loreley, mit der Pflege ihres Haares beschäftigt, und blickt zu den Rheinnixen hernieder, welche neben den Brunnenschalen gelagert sind. Die vordere Seite des Sockels schmückt das von einem Kranze eingefasste Profilbild des Dichters, und damit auch der unversöhnlichste Antisemit keinen Anstoss daran nehme, hat der Künstler nicht die sarkastischen Züge des Pariser Spötters wiedergegeben, sondern das jugendliche, noch von keiner hässlichen Leidenschaft gekennzeichnete Antlitz des Poeten, der das „Buch der Lieder“ schrieb. Im Aufbau ebenso glücklich wie in der Bildung der weiblichen Figuren anmutig und lebensfrisch, wird der Brunnen, falls er wirklich zur Aufstellung gelangen sollte, hoffentlich durch die beredte Kraft seiner Schönheitsfülle die erregten Gemüter beruhigen.

Die Ausstellungslokalitäten sind die alten, vielgescholtenen im Akademiegebäude, der Uhrsaal, der lange Saal, die Lindenkorridore mit ihrem Annex von Totenkammern, zu denen noch drei, sonst zu Atelier-

zwecken dienende Räume mit Oberlicht hinzugezogen worden sind. Nach den in den letzten fünfzehn Jahren gemachten Erfahrungen wird man bei der Beurteilung dieser Räume milder gestimmt. Selbst das Landesausstellungsgebäude bietet nur in den Sälen des Mitteltraktes Räume, welche den Bedingungen einigermassen entsprechen, die eine vorteilhafte Aufstellung von Kunstwerken zur Voraussetzung hat. Die in den Abteilungen der Seitenschiffe untergebrachten Gemälde, Kupferstiche, Skulpturen u. s. w. gestatten nur demjenigen eine genauere Besichtigung, welcher seine Besuchszeiten genau dem jeweiligen Stande der Sonne anpasst. Da es den Anschein hat, als ob unter der Regierung Kaiser Wilhelms II. manche Kunstangelegenheit den Schneckenwegen des bureaukratischen Instanzenganges entzogen werden wird, dürfte vielleicht auch dem Kunstausstellungselend in absehbarer Zeit ein Ziel gesetzt werden.

Aus jeder Austellung, selbst aus der armseligsten, kann man, wenn man den guten Willen hat, einen charakteristischen Zug herauslesen. Bei der unsrigen bedarf es dazu keiner besonderen Anstrengung. Seit langen Jahren zum erstenmal ist die Geschichtsmalerei, die biblische wie die profane, überhaupt die Malerei grossen Stiles in imponirender Zahl erschienen. Selbst wenn man die Sendungen von der vorjährigen Münchener Jubiläumsausstellung abzieht, so bleibt immer noch eine Reihe von neuen Erscheinungen übrig, welche unsere Charakteristik rechtfertigt. Und dazu kommt noch ein neues, auf die Geschichtsbilder profanen Inhalts bezügliches Moment. Letztere rühren zumeist von jüngeren Berliner und Düsseldorfer Künstlern her, und diese haben ihre ganze, hier und da völlig überraschende Kraft der Darstellung von Thaten und Ereignissen aus der vaterländischen, aus der preussisch-deutschen Geschichte gewidmet, ohne dass es einem dieser Künstler dabei in den Sinn gekommen ist, irgend eine chauvinistische Seite hervorzukehren. Alle Zeichen weisen darauf hin, dass die von höchster Stelle erfolgte, scharfe Betonung vaterländischer Gesinnung, die von dort gegebene Anregung schon jetzt auf das Gebiet der Kunst wenigstens von äusserem Einfluss gewesen ist und eine auffällige Wendung in der Geschichtsmalerei herbeigeführt hat, welche freilich bereits dicht vor dem Kampfe ums Leben stand und die Entscheidung nicht mehr lange hinausschieben konnte. Nachdem sogar die „Verbindung für historische Kunst“ ein Bild wie Rocholls Reiterangriff in der Schlacht bei Vionville für ein Geschichtsbild im Sinne ihrer Statuten erklärt hat, wird niemand mehr so pedantisch sein, die Schilderung von Ereignissen aus der Geschichte unserer Zeit nicht unter dem Gesichtspunkte der Malerei grossen Stiles zu betrachten.

Dass das Bewusstsein, von der Teilnahme eines grossen, des eigenen Volkes getragen zu werden, künstlerische Kräfte von hervorragender Bedeutung erweckt und gestählt hat, kann keinem Zweifel unterliegen. Man braucht nur auf Gemälde zu blicken, wie z. B. *Rocholls* schon von München bekannte, im vorigen Jahrgange der „Zeitschrift für bildende Kunst“ reproduzirte „Episode aus der Schlacht von Vionville“ und „Die letzte Heerschau Kaiser Wilhelms I.“ (1887, im Besitz der städtischen Galerie zu Stettin) von demselben Künstler, ferner auf *Warthmüllers* „Bange Nacht“ (Friedrich II. in der Dorfkirche von Elsnig nach der Schlacht von Torgau), auf *Arthur Kampfs* „Bon soir, messieurs“ (die bekannte Lissaer Episode nach der Schlacht bei Leuthen), auf *Hermann Prells* erstes Wiedersehen Leopolds von Anhalt-Dessau mit seiner Annaliese nach der Rückkehr von der italienischen Reise und auf *Ernst Hildebrands* „Königin Luise auf der Flucht nach Memel.“ Alle diese Bilder haben den gemeinsamen Zug von Grösse und Adel der Auffassung, ohne dabei in das Theatralische zu verfallen. Das Konventionelle ist abgethan, und jeder sucht das Geschichtlich-Charakteristische in einer koloristischen Vortragsweise, die seine eigene, ganz persönliche ist, zu einer möglichst objektiven, durch kein erborgtes Medium getrübten Erscheinung zu bringen. Ob der eine in kaltem Lichte und in freier Luft malt oder ob der andere kräftige Helldunkelwirkungen anstrebt, ist nur für die Beurteilung des einzelnen Bildes von Interesse. In dem Hauptpunkte, die Wahrheit in der Natur, nicht in idealen Abstraktionen zu suchen, treffen sie alle zusammen.

ADOLF ROSENBERG.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

— *Funde auf dem Semmering.* Vor sechs Wochen sah ein taubstummer Junge aus Wien den Erdarbeiten zu, welche an dem Bahndamme nächst der Station Spital auf dem Semmering vorgenommen wurden. Hierbei las er zwei zu Tage geförderte, mit dichter Patina überzogene Metallfigürchen auf, welche auf den ersten Blick als antike, in rohen Formen gearbeitete Idole erkennbar waren. Dr. Bergmann vom Münz- und Antikenkabinet in Wien hat die beiden Stücke nun bestimmt, und zwar das eine als mumienförmige Darstellung des Osiris mit Geissel und Krummstab, als Richter in der Unterwelt, das andere als Harpokrates, d. i. Horus das Kind, Sohn des Osiris und der Isis, mit der charakteristischen Locke auf dem Haupte, der Versinnbildlichung der

Jugend. Das Vorkommen dieser unzweifelhaft echten ägyptischen, 9 und 10 Centimeter langen Bronzefiguren auf einer altrömischen Heerstrasse wird damit erklärt, dass bisweilen Legionäre vom Nillande her solche Idole mit sich führten. Wahrscheinlich waren auch die beiden vorliegenden Stücke zusammen mit einem dritten, einer Darstellung der Isis — die mit Osiris und Horus eine Trias bildete — im Besitze eines nach Carnuntum ziehenden Kriegers.

KONKURRENZEN.

— *Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Berlin.* Nach dem „Reichsanzeiger" hat das Preisgericht für Entwürfe des Kaiser-Wilhelm-Denkmals den Entwürfen mit dem Kennwort „Kaiser und Reich" und „Für Kaiser und Reich", als deren Verfertiger sich nach Öffnung der Briefumschläge die Architekten *Wilhelm Rettig* und *Paul Pfann*-Berlin, sowie Architekt *Bruno Schmitz*-Berlin herausstellten, je einen ersten Preis zuerkannt, je ein zweiter Preis wurde zuerkannt den Entwürfen mit den Kennwörtern „Vivos voco", „Friede", „Vom Fels zum Meer", „Deutsch", als deren Verfertiger die Bildhauer *Ad. Hildebrand*-Florenz, *C. Hilgers*-Charlottenburg, Prof. *Schaper*-Berlin mit dem Architekten *Ferber*, endlich Prof. *Schilling*-Dresden mit den Mitarbeitern *Schilling*, *Gräbner*-Dresden angegeben sind.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Über die mit ersten Preisen ausgezeichneten Sieger in der Konkurrenz um das Kaiser-Wilhelm-Denkmal* macht die „Vossische Zeitg." folgende biographische Mitteilungen. *Wilhelm Rettig*, der mit Architekt *Pfann* zusammenarbeitete, ist am 25. Februar 1845 in Heidelberg geboren, besuchte 1861—1865 das Polytechnikum in Karlsruhe und legte 1866 die zweite Staatsprüfung daselbst ab. Er war Assistent bei Prof Schrödter, ging 1867 im amtlichen Auftrag nach Paris und führte bis zum Jahre 1871 in Heidelberg mehrere grössere Bauten aus. Rettig kam 1872 nach Berlin, trat in das Atelier von Ende und Böckmann ein und übernahm bald nachher die selbständige Leitung der Rheinischen Baugesellschaft in Mannheim. Zwei Jahre später war er abermals in Berlin thätig, beschäftigte sich viel mit der Bootsbauerei und trat vor einigen Jahren in das Hochbaubureau des Reichstagsbaues unter Wallot ein. — Architekt *Bruno Schmitz* ist ein geborener Düsseldorfer (1859) und noch nicht dreissig Jahre alt. Trotzdem hat er in der Architektur ganz ungewöhnliche Erfolge zu verzeichnen. Auf der Akademie zu Düsseldorf erhielt er den ersten Unterricht durch Prof. Lotz und bildete sich nachher bei Riffarth aus, der ihn bei dem Bau der Kunstakademie beschäftigte. Nach einigen grösseren Reisen und Bauausführungen bearbeitete er mehrere Konkurrenzen, von denen die um das Viktor Emanuel-Denkmal (1881) ihm die silberne Medaille und im engeren Bewerb den ersten Preis eintrug. Vor etwa fünf Jahren siedelte er nach Leipzig über, wo er gemeinsam mit August Hartel, dem jetzigen Dombaumeister von Strassburg, thätig war. Nachdem schon die Entwürfe für das Museum zu Linz grossen Erfolg gehabt, entstand 1884 der Wettentwurf für das Reichsgericht in Leipzig. 1886 liess sich Schmitz in Berlin nieder und gewann von da ab fast bei allen Ausschreibungen Preise. Da sein Schaffen zugleich ein Bild des baulichen Aufschwunges der letzten Jahrzehnte giebt, mögen nur die folgenden Bewerbungen, an denen Schmitz mitwirkte, hier noch genannt sein: das Harkort-Denkmal zu Wetter a. d. Ruhr, Museum zu Stockholm, Bankgebäude zu St. Gallen (I. Pr.), Museum zu Hannover, Börse zu Amsterdam, Johann-Passage zu Dresden (II. Pr.), Wetterhäuschen für Berlin (I. Pr.), Synagoge für Berlin (II. Pr.), Kriegerdenkmal in Indianapolis (I. Pr.), Konzerthaus für Zürich, Finanzministerium zu Dresden (II. Pr.), Lichtkörper für die Strasse Unter den Linden etc.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

* Dem neuesten Bericht der Trustees des *Museums zu Boston* für das Jahr 1888 entnehmen wir, dass diese Anstalt in einem steten Wachstum begriffen ist. Der kürzlich vollendete Vergrösserungsbau, welcher mit einem Kostenaufwande von ca. 220000 Dollars ins Werk gesetzt wurde und mit dem alten Bau zusammen etwa die doppelte Zahl der bisherigen Räumlichkeiten fasst, reicht eben hin, um den Anforderungen der unaufhörlich anwachsenden Sammlungen zu genügen. Die Besucherzahl erreichte 1888 nahezu 150000 Personen. Von den Antiken, welche dem Museum zugewachsen sind, möge namentlich die Statuette eines sog. *Apollon*, von dem archäischen Typus der Statuen aus Thera und Tenea, hervorgehoben sein. Unter den von dem Print Department des Museums veranstalteten Ausstellungen ist in erster Linie die vom 15. Nov. 1888 bis 15. Jan. 1889 geöffnete *Dürer-Ausstellung* zu erwähnen, deren Hauptbestandteil die Dürer-Sammlung des Herrn *H. F. Sewall* in Newyork bildete. Unser geehrter Mitarbeiter, Herr *S. R. Koehler* verfasste von derselben einen vortrefflichen Katalog.

Sn. *Nordwestdeutsche Industrieausstellung in Bremen 1890* Nach der Rührigkeit zu urteilen, welche die Förderer dieses Unternehmens entwickeln, lässt sich annehmen, dass dasselbe einen glänzenden Erfolg haben wird, zumal da es in opferfreudiger Weise von den verschiedensten Körperschaften sowohl als auch von einzelnen patriotisch gesinnten Bürgern unterstützt wird. So hat neuerdings Herr *Gustav Deetjen* dem Bürgerparksvereine eine Summe von 300000 Mark zur Verfügung gestellt als Beitrag zur Errichtung eines neuen „Parkhauses". Der dem Architekten *F. W. Rauschenberg* übertragene Bau verspricht der Glanzpunkt des Ausstellungsparks zu werden.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

—s. Ein hochinteressantes, bis jetzt gänzlich unbekannt gebliebenes *Ölgemälde*, welches den verklärten *Kaiser Wilhelm* in jugendlichem Alter darstellt, ist kürzlich entdeckt worden und nach Magdeburg gewandert, wo es sich jetzt im Besitze des Glastechnikers Friedrich Ball befindet und die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde und Verehrer des Kaiserhauses in hohem Grade beschäftigt. Dasselbe ist 1,75 m hoch und 1,25 breit und von *J. G. Puhlmann* gemalt, der ein Schüler Battoni's, anfänglich Galerieinspektor in Potsdam und dann Rektor der Königl. Akademie in Berlin war, und im Alter von 93 Jahren in Potsdam starb. Datirt ist das Gemälde mit der Jahreszahl 1804 und stellt den damaligen Prinzen Wilhelm im Alter von sieben Jahren in ganzer Figur dar. In ungezwungener Haltung blickt der bildhübsche Knabe mit seinem von langen, blonden Locken umwallten freundlichen, runden Gesichtchen dem Beschauer entgegen. Es sind dieselben Züge, welche auch Professor Steffeck in seinem bekannten Gemälde „Königin Luise mit ihren beiden Söhnen in Königsberg" zur Darstellung gebracht hat, dasselbe gute und durchdringende Auge, welches wir so oft gesehen haben. Der Prinz ist in schwarzen Atlas gekleidet, in altfranzösischer Hoftracht, in eng anschliessen-

dem Wams, welches an den Schultern aufgepufft ist, mit spitzenbesetzten Handschuhen, schwarzseidenen Strümpfen, Kniehosen und ausgeschnittenen Schuhen. Eine orangefarbene Schärpe, welche um die Hüften geschlungen ist, unterbricht das eintönige Schwarz der Kleidung; ein zierlich gefalteter weit zurückfallender Spitzenkragen lässt Brust und Hals frei. Unter demselben hängt an blauem, weissgerändertem, breitem Band der 1701 gestiftete Hohenzollersche Hausorden mit der Krone; auf der linken Brust trägt er das Kreuz zum schwarzen Adler, ebenfalls mit Krone. Der linke Arm hängt lässig an der Hüfte herab; der rechte ruht streichelnd auf einem mächtigen Bernhardiner, der sein Haupt dem Prinzen zuwendet. Im Hintergrunde sieht man das Schloss von Paretz an der Havel, mit der Kirche und mehreren Wirtschaftsgebäuden; eine mächtige Kiefer schliesst das Bild nach oben ab; der Boden ist vorn mit verschiedenen blühenden Pflanzen bedeckt. — Das Bild ist mit ausserordentlicher Liebe und Sorgfalt in dünnflüssiger Weise gemalt, das Gesicht mit bewunderungswerter Zartheit und Feinheit in Farbe und Zeichnung, die Kleidung und alles Beiwerk, jede Nadel an der Kiefer, jedes Blümchen des Vordergrundes sind, ohne aufdringliche Wirkung, bis in das kleinste Detail behandelt. Das Bild ist vortrefflich erhalten. An der Echtheit desselben und der Identität des Dargestellten ist nicht zu zweifeln. Der fast unbegreifliche Umstand, dass ein solches Bild so gänzlich vergessen werden konnte, und dass dasselbe von der königlichen Bestellerin, der Mutter des Prinzen, in den Händen des Künstlers damals zurückgelassen worden ist, dürfte in den schweren Zeiten der Not und Drangsal, welche bald nach Fertigstellung des Gemäldes folgten, in der Flucht der königlichen Eltern seine Erklärung finden. — Mit freudiger Genugthuung machen wir auf den wertvollen Fund aufmerksam, welcher einen kostbaren Schmuck des Hohenzollernmuseums oder der Sammlungen des königlichen Hauses darstellen wird, falls sein glücklicher Besitzer sich etwa zu einer Veräusserung bereit finden sollte.

VOM KUNSTMARKT.

x.— *Berliner Kunstauktion.* Am 8. Oktober versteigerte *Rud. Lepke* verschiedene Ölgemälde alter und neuer Meister, alte Kunstgegenstände und eingerahmte Kupferstiche, darunter den Kunstnachlass des Geheimrats Prof. Dr. *Jüngken.*

—y. *Kölner Kunstauktion.* Die Firma J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne) in Köln versteigert vom 14. bis 19. Okt. eine beträchtliche Sammlung von Kupferstichen, Radirungen. Holzschnitten, Handzeichnungen, Grabstichelarbeiten moderner Prachtblätter u. s. w. Diese rühren aus dem Nachlasse der Herren Oberstabsarzt Dr. *A. Froeling* in Bonn, *J. C. Develey* in München, *Frz. Reichardt* in München u. A. her. Unter den Kupferstichen alter Meister sind einige interessante unbeschriebene Blätter; die Abteilung Holzschnitte ist sehr reich und betrifft besonders die früheste Bücherillustration: dabei findet sich ein reiches Werk des kölnischen Holzschneiders *Anton Woensam* von Worms (Nr. 386—470). Weiter folgt eine Sammlung alter Initialen und Zierstücke und eine lange Reihe Flugblätter. Ferner finden sich noch Karikaturen, alte Städtebilder und Ähnliches, einige Klebebände mit alten Stichen und kulturhistorisch wertvollem Material dabei. Endlich aus *R. v. Retbergs* Nachlass ein ungewöhnlich reiches Werk des *D. Chodowiecki.*

x.— *Kölner Kunstauktionen.* Die Firma *Heberle* (Lempertz Söhne) in Köln bietet am 21. bis 24. Okt. die Kunstsammlung des verstorbenen Malers *Franz Reichardt* (München) aus, welche aus Arbeiten in Steingut, Porzellan, aus Fayencen, Gläsern, Emaillen, Elfenbein-, Metall-, Stein-, Perlmutter-, Horn-, Wachs-, Leder-, Holz- und Textilarbeiten, Waffen, Möbeln, Miniaturen und Gemälden besteht. Der Katalog umfasst 1041 Nummern und enthält vier Lichtdrucke. Am 24. bis 28. Oktober kommt die reichhaltige Kunstsammlung des Herrn *Fritz Hasselmann* aus München unter den Hammer, eine ganz ähnliche Sammlung, dabei viele Eisenarbeiten und bemerkenswerte Gemälde. Die Sammlung hat 726 Nummern. Das Verzeichnis ist mit 8 Lichtdrucken ausgestattet. Das Auktionslokal befindet sich Breitestrasse 125—127.

ZEITSCHRIFTEN.

L'Art. No. 608.
Exposition universelle de 1889. Les peintres du centenaire 1789—1889. — Le baron Gérard. Von A. Hustin. — Le maitres de la mort de la vièrge au musée de Bruxelles. — Exposition universelle de 1889. Cent ans de gravure (1789—1889). Von Ph. de Chennevières. (Mit Abbild.) — Kunstbeilage: Le pain bénit. Dagnan-Bouveret pinx. — E. Salmon sc. — La Souris. Von L. Leloir.

Die Kunst für Alle. Heft 1.
Die erste Münchener Jahresausstellung 1889. VII. Von Fr. Pecht. (Mit Abbild.) — Kunstbrief aus England. Von H. Helferich. — Modelle. Novellenkranz. Von J. Prölss. — Kunstbeilagen: Vor der Schlacht am Berge Isel. Von Fr. v. Defregger. — Die Flagellanten. Von K. Marr. — Excelsior. Von Fr. Fehr.

Bayerische Gewerbezeitung. Nr. 18.
Alte Faiencen. — Die Ausstellung für Unfallverhütung in Berlin 1889.

Architektonische Rundschau. Lfg. 12.
Entwurf zu einer Villa in Mailand von H. Stadler. — Schwimmhalle des Stuttgarter Schwimmbades, erbaut von Wittmann & Stahl. — Konzerthaus Ludwig in Hamburg, entworfen von Architekt C. Hülse. — Tabernakel am Hohen Markt in Wien. — Villa Lenck in Oedenburg, erbaut von Architekt O. Hofer. — Wohnhaus in Etterbeeck bei Brüssel; erbaut von Hubert Marcq. — Wasserturm in Wachenheim i. d. Pfalz; erbaut von Huber und Berg.

Gewerbehalle. Liefg. 10.
Schmiedeeiserne Thore. Von Ed. Puls. — Klavierschemel und Schränkchen. Entworfen von Prof. Ewerbeck. — Schmuckgegenstände. Entworfen von L. Beschor. — Chorgestühl der Kathedrale zu Furnes. — Kartuschen und Thürklopfer. — Gewehrschrank, entworfen von L. Theyer. — Altbyzantinischer Seidenstoff.

Allgemeine Kunstchronik. 1889. Nr. 20.
Der Japanismus auf der Pariser Ausstellung. Von J. v. Falke. — Berliner Kunst. Von C. Alberti. — Die Kunstausstellung der kgl. Akademie der bildenden Künste zu Dresden. (Schluss.) Von Dr. Ad. Weiske. — Kunstbeilage: Willem Linnig d. ä. Originalradirung von Willem Linnig d. j.

The Magazine of Art. Oktober, 1889. Nr. 108.
The Barbizon School. Jean François Millet. Von Dav. Croal Thomson. (Mit Abbild.) — A stroll through the Peabody museum at Cambridge, Massachusetts. II. Von S. R. Köhler. (Mit Abbild.) — Current Art. The Salon. Von Walter Armstrong. (Mit Abbild.) — Artistic advertising. Von W. P. Frith. R. A. — The decorations of the Gladstone commemorative album. Von Lewis F. Day. (Mit Abbild.) — Kunstbeilagen: Lady Hamilton as Miranda. Von George Romney. Holzschnitt von Jonnard. — Sacred and profaned love. Von Salomon J. Salomon. Photogravure.

Hierzu eine Beilage von **Carl Schleicher & Schüll** in Düren,

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN Theresianumgasse 25. KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 2. 17. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE KONKURRENZ UM DAS NATIONAL-DENKMAL FÜR KAISER WILHELM.

Wie seit Menschengedenken bei allen Konkurrenzen, so hat auch bei derjenigen um das Kaiser-Wilhelm-Denkmal, deren Ausfall nicht bloss die künstlerischen, sondern auch die weitesten Kreise des Volkes mit grösster Spannung entgegensahen, das Urteil des Preisgerichts allgemein eine grosse Überraschung hervorgerufen, ausnahmsweise aber nicht, weil man etwa dem Preisgericht zum Vorwurf machen könnte, dass ein unwürdiges Projekt mit einem Preise gekrönt worden ist, sondern weil das Urteil jeglichen Kommentars entbehrt und auch nicht einmal eine sichere Vermutung über die zunächst bevorstehenden, weiteren Massregeln zulässt. Unklar und jeglicher Auslegung fähig wie das Preisausschreiben ist auch das Urteil. Ersteres verhiess, dass „auf Grund der Ergebnisse zum mindesten über den Platz des Denkmals Entscheidung getroffen, über die Gestaltung des Denkmals selbst aber, soweit darüber nicht gleichzeitig entschieden wird, noch ein weiterer Wettbewerb herbeigeführt werden kann.“ Durch diese Bestimmung ist eine grosse Anzahl von Bildhauern zu einem nicht unbeträchtlichen Aufwand in Ausführung von zum Teil sehr umfangreichen und ins Einzelne gehenden Modellen veranlasst worden, und das Urteil des Preisgerichts macht die Annahme wahrscheinlich, dass es den Preisrichtern zunächst um Gewinnung einer architektonischen Grundlage zu thun war, da die mit den ersten Preisen gekrönten Entwürfe Zeichnungen von Architekten und die vier mit zweiten Preisen gekrönten plastischen Modelle sämtlich durch eine reiche Architektur ausgezeichnet sind. Eines der letzteren hat sogar einen vorwiegend architektonischen Charakter. Aber auch das im Preisausschreiben als das „mindeste“ bezeichnete Ziel, die Entscheidung über den Platz, ist noch nicht erfolgt, und es lässt sich höchstens aus dem Urteil der eine Schluss ziehen, dass ein Platz vor dem Brandenburger Thor innerhalb des Tiergartens bis zur Westseite des Königsplatzes die meiste Aussicht hat. Den Platz vor dem Brandenburger Thor haben *Fritz Schaper* (Motto: „Vom Fels zum Meer“) und *Karl Hilgers* (Motto: „Friede“) gewählt. *Adolf Hildebrand* (Motto: Vivos voco) hat einen Platz im Tiergarten dicht an der Nordseite der Charlottenburger Chaussee zwischen dem Brandenburger Thor und der Siegesallee angenommen. *Bruno Schmitz* (Motto: „Für Kaiser und Reich“) hat sich für einen Platz oberhalb der Kreuzung der letzteren mit der Charlottenburger Chaussee entschieden, und *Wilhelm Rettig* und *Paul Pfann* (Motto: „Kaiser und Reich“) wollen ein architektonisches Gegenstück zu dem Reichstagsgebäude Wallots, in dessen Baubüreau sie thätig sind, auf der Westseite des Königsplatzes aufstellen. Nur *Johannes Schilling* (Motto: „Deutsch“) ist in der inneren Stadt geblieben, indem er den Opernplatz für besonders geeignet gehalten hat.

Es hiesse nur den Streit vom vorigen Jahre erneuern, wenn man das Für und Wider hinsichtlich der fünf in Frage kommenden Plätze erörtern wollte, zumal da das Urteil nicht bloss in Bezug auf die Platzfrage, sondern auch in Bezug auf die Gestaltung des Denkmals selbst keinen sicheren Ausgangspunkt für irgend eine erspriessliche Diskussion geschaffen hat. Unter welchen Gesichtspunkten man auch das

Urteil betrachten und erklären mag, — man wird immer darauf zurückkommen, dass es nur verständlich ist, wenn man es als eine Vorbereitung zu einer engeren Konkurrenz auffasst, der natürlich die im Schosse des Preisgerichts oder an allerhöchster Stelle erfolgte Entscheidung über den Platz voraufgegangen sein muss, und wenn man die jetzt erteilten Preise nur als Anerkennungen für ausgezeichnete Leistungen betrachtet. Denn schätzbares Material für die definitive Denkmalslösung kann aus einem Urteil, welches so heterogene Entwürfe aus der Masse herausgehoben hat, schwerlich gewonnen werden. Dass z. B. der Opernplatz nicht in Frage kommen kann, ist über allen Zweifel erhaben. Ein Entwurf wie derjenige von Johannes Schilling hat also nur einen rein akademischen Wert, und seine Auszeichnung wird man wohl als einen Akt der Reverenz vor dem Autor des Niederwalddenkmals aufzufassen haben, dessen Hand in der sorgsamen Durchbildung aller Einzelheiten des figuren- und reliefreichen Modells für jeden mit künstlerischer Formensprache Vertrauten unverkennbar war. Es muss bei dieser „anonymen" Konkurrenz überhaupt hervorgehoben werden, dass noch niemals eine anonyme Konkurrenz so durchsichtig war wie diese. Die Berliner Tagespresse war schon am Tage der Eröffnung über die Urheber aller nur irgendwie im guten oder schlechten Sinne bemerkenswerten Entwürfe orientirt, und wenn irgend ein Berichterstatter noch vor der Anonymität Respekt zeigte, wurde er durch Zuschriften an seine Redaktion auf die richtige Fährte gewiesen. Diese Wahrnehmung liefert von neuem den Beweis, dass in einem Zeitalter, in welchem die Öffentlichkeit als eine Grundbedingung des allgemeinen Wohls gilt, endlich mit der Komödie anonymer Konkurrenzen gebrochen werden muss, zumal da es notorisch ist, dass die Preisrichter noch viel klüger und viel scharfsichtiger in betreff der „anonymen" Bewerber sind als Laien, Kritiker und Künstler zusammen.

Was wir hinsichtlich des Schillingschen Entwurfes gesagt haben, gilt natürlich ebenso in Bezug auf die anderen. Auch sie sind, bei wesentlich architektonischer Gestaltung, und wie es sich bei einer wohlüberlegten künstlerischen Schöpfung von selbst versteht, mit den gewählten Plätzen so eng verwachsen, dass einem von ihnen nur in dem Falle ein Wert beigemessen werden kann, dass das Preisgericht sich für seinen Platz entscheidet, und dass alsdann alle übrigen Projekte ausserhalb jeder Berücksichtigung und Verwertung treten. Dass die ganze Vorentscheidung des Preisgerichts einen vorwiegend akademischen Charakter hat, scheint auch aus dem Umstande hervorzugehen, dass zwei Entwürfe mit Preisen ausgezeichnet sind, welche die Statue des Kaisers in das Innere eines Bauwerks versetzen, das den Charakter einer Ruhmes- oder Gedächtnishalle mit dem eines Mausoleums verbindet. Wenn bei irgend einer Entscheidung über ein öffentliches Denkmal, so hat hier die Stimme des Volkes ein Recht, gehört zu werden, und wenn auch mit Grund eingeworfen wird, dass wir das Kaiser-Wilhelm-Denkmal nicht bloss für das jetzige Geschlecht, sondern auch für alle künftigen Generationen schaffen, so lässt sich doch mit Sicherheit voraussagen, dass auch bei den kommenden Geschlechtern Kaiser Wilhelm in derjenigen Gestalt am volkstümlichsten bleiben wird, in welcher er seine grossen weltgeschichtlichen Thaten vollbracht hat und dann noch fast zwei Jahrzehnte hindurch scheinbar unveränderlich unter uns gewandelt ist, nicht in dem römisch-karolingischen Kaiserornat, welches dem hochseligen Fürsten selbst, wie seine Umgebung oft erfahren hat, im höchsten Grade unsympathisch war, weil es seiner Auffassung von seinem geschichtlich-militärischen Berufe widersprach. Wenn man die Entscheidung des Preisgerichtes nach irgend einer Richtung als eine massgebende zu betrachten hätte, bleibt keine andere Annahme übrig als die, dass eine Darstellung des Kaisers in idealer, in diesem Falle also in unhistorischer Tracht die meisten Aussichten auf praktische Ausführung hat, falls nicht ein höherer Wille das letzte Wort spricht und die historisch-realistische Auffassung in das Recht wieder einsetzt, welches ihr die Entwicklung der deutschen Kunst in unserem Jahrhundert Schritt für Schrit im heissen Kampfe erobert hat. Die Platzfrage wird immer, wie die endgültige Entscheidung auch fallen möge, einen Gegenstand des Streites bilden. Die Gestaltung des Denkmals kann aber unserer Meinung nach nur auf die einzige Formel gegründet werden: ein Reiterdenkmal unter freiem Himmel!

Wenn *Adolf Hildebrand* in der Weltabgeschiedenheit seines florentinischen Aufenthalts auf den Gedanken gekommen ist, die Gestalt des thronenden Kaisers in idealer Tracht in der dem Eintretenden gegenüberliegenden Nische eines pantheonartigen, aber auf quadratischem Grundriss konstruirten Kuppelraums aufzustellen, so hat er dabei — trotz seines ausführlichen Erläuterungsberichtes — die Berliner Verkehrsverhältnisse bei weitem unterschätzt. Ein solches Nationaldenkmal würde schnell den Charakter des Volkstümlichen verlieren, weil eine Züge-

lung der Volksmassen sehr bald über die Kräfte der Aufsichtsbeamten gehen würde und der Zugang durch erschwerende Mittel, Lösung von Einlasskarten u. dgl., geregelt werden müsste. Auf der einsamen Höhe bei Regensburg oder bei Kehlheim ist ein solcher Ort des „Ernstes und der Sammlung" angemessen, nicht aber im Volksgetümmel des Berliner Tiergartens, noch dazu an der den Zelten zugekehrten Seite. — Aus einem ähnlichen Grundgedanken erwachsen, aber ungleich grossartiger angelegt und deshalb weniger dem zuletzt angeführten Bedenken unterliegend ist das Projekt der Architekten *Rettig* und *Pfann*. Ein oblonger Hallenbau, welcher in seinen Abmessungen in Breite wie Höhe ein architektonisches Gegengewicht gegen das Wallotsche Reichstagsgebäude bildet, — der Platz ist der des Krollschen Etablissements — birgt in seinem Kern eine sich über dem Reiterstandbilde des in idealer Tracht dargestellten Kaisers wölbende Rotunde. Letztere ist nach aussen natürlich durch eine Kuppel mit Laterne gekennzeichnet, die als korrespondirendes Merkzeichen zu dem viereckigen durchbrochenen Turm Wallots gedacht ist. Als architektonische Erfindung genial und imponirend zugleich, wenn auch nicht originell und mehr einem Museum als einer Ehrenhalle für den ersten deutschen Kaiser gleichend, fordert dieses Projekt doch insofern ernste Bedenken heraus, als, abgesehen von der phantastischen Bildung des Reiterdenkmals, die Errichtung des Monuments gegenüber dem Reichstagsgebäude wohl gewissen politischen, das Parlament in den Vordergrund rückenden Anschauungen, nicht aber den die parlamentarischen Rechte ebenso hoch achtenden wie seine Kronrechte mit eiserner Festigkeit wahrenden Grundsätzen des hochseligen Kaisers entspräche, welcher, wenn auch nicht auf einen Gegensatz, so doch stets auf die strenge verfassungsmässige Sonderung der beiderseitigen Rechte bedacht war.

Unter dem Gesichtspunkte, dass das Denkmal Kaiser Wilhelms — hier einmal ohne Phrase: aere perennius — unter freiem Himmel stehen muss, scheint uns der Entwurf von *Bruno Schmitz* vor demjenigen von Rettig und Pfann den Vorzug zu verdienen, schon deshalb, weil der Platz an der Kreuzung der Siegesallee und der Charlottenburger Chaussee wenigstens die Achse festhält, auf welcher sich die beiden feierlichen Momente von 1871 und 1888 vollzogen haben, der Siegeseinzug des triumphirenden Kaisers und der letzte Zug des toten Kaisers zur Ruhestätte im Mausoleum von Charlottenburg. Das von Schmitz komponirte Reiterdenkmal, welches im Mittelpunkte des Durchmessers eines durch eine Hallenanlage abgeschlossenen Halbrundes steht, wollen wir wegen der Wahl der Tracht und der allzu pathetischen, dem schlichten Wesen des Kaisers widersprechenden Haltung ausser acht lassen. Aber die Komposition der architektonischen Einfassung, deren Centralanlage von der abgedroschenen Triumphbogengestaltung in höchst origineller und phantasievoller Erfindung abweicht — sie gipfelt in einer kühn aufstrebenden Kuppel mit der Kaiserkrone — ist ein baukünstlerischer Gedanke von so ungewöhnlicher Kraft, dass eine praktische Durchführung wenigstens ernstlich ins Auge gefasst werden müsste. Diese Originalität fehlt ganz und gar den mit zweiten Preisen gekrönten Entwürfen von *Schaper* und *Hilgers*, welche ihre Reiterdenkmäler inmitten einer von Säulenhallen umschlossenen Forumanlage vor dem Brandenburger Thor aufgestellt haben. Wir wollen den plastischen Teil ihrer Modelle, die viel Verdienstliches haben, hier nicht weiter berühren, weil eine ins Einzelne gehende Kritik auf die gleiche Unsicherheit bei dem Autor wie bei dem Kritiker stösst; aber über den architektonischen Teil, welcher der erheblich schwächere ist, muss gesagt werden, dass er sich trotz seines anspruchsvollen Gebarens mit Triumphbogen, Säulenhallen und Stufenbauten nicht über die Nachahmung eines gebildeten Eklektikers erhebt.

Über diese aphoristischen Bemerkungen hinaus ist zur Zeit jedes weitere Wort eine leere Redensart. Wir müssen uns deshalb bescheiden, bis das Preisgericht sein erstes Urteil aus der idealen Sphäre der goldenen und grünen Lorbeerkränze in das reale Bereich von Richtscheit und Meissel herabsinken lässt.

ADOLF ROSENBERG.

DIE AKADEMISCHE AUSSTELLUNG IN DRESDEN.

Am 1. Sept. ist die akademische Ausstellung in Dresden eröffnet worden. Sie ist dieses Jahr in den durch Übersiedelung der Gipsabgüsse nach dem Albertinum frei gewordenen Räumen des sog. Mengsschen Museums im Zwinger und im linken Erdgeschoss der Gemäldegalerie untergebracht worden, dessen Räume sich jedoch nur zum Teil in ihrem gegenwärtigen Zustande zur Aufnahme von Bildern eignen. Gutes Licht hat nämlich ausser dem Oberlichtsaal am Eingange nur der dem Zwingerhofe (Westen) zugekehrte Saal, dagegen ist die Beleuchtung im Erdgeschoss des Galeriegebäudes, namentlich in der nach der Elbe zugelegenen Hälfte, ungenügend. Es werden sich daher umfassende Massnahmen nötig ma-

chen, wenn, wie man hört, die in Rede stehenden Räume zur Beherbergung der modernen Abteilung der Königlichen Gemäldegalerie eingerichtet werden sollen.

Immerhin verdient der akademische Rat Anerkennung dafür, dass er den Versuch gemacht hat, trotz des Mangels eines passenden Ausstellungslokales und der gleichzeitigen Konkurrenz von München und Berlin auch dieses Jahr eine Ausstellung zu veranstalten. Er hat im ganzen 580 Kunstwerke zusammengebracht, von denen die bei weitem grössere Zahl (413) dem Gebiete der Ölmalerei angehört. Da im vorigen Jahr nur 393 Kunstwerke zusammengekommen waren, könnte es scheinen, als ob wir diesmal einen Fortschritt mit unserer Ausstellung gemacht hätten. In der That berichten Dresdener Zeitungen in diesem Sinne. Bei genauerer Prüfung kann jedoch dieses günstige Urteil nicht bestehen. Die Zahl der über das zulässige Durchschnittsmass hervorragenden Kunstwerke ist ziemlich gering; einige sogar bleiben hinter demselben zurück, da die Aufnahmejury noch immer nicht streng genug verfährt. Dazu kommt noch, dass eine lange Reihe von Gemälden längst bekannt ist. Man empfängt zuweilen den Eindruck, dass die Künstler versuchen, ihre Werke, die sie anderswo nicht los geworden sind, nunmehr in Dresden an den Mann zu bringen. So viel steht wenigstens fest: entscheidende Wendungen unserer deutschen Kunst kann man in Dresden nicht beobachten; wir müssen mit dem vorlieb nehmen, was in München, Berlin und Wien bereits zu sehen war, für diese Plätze zu spät fertig wurde oder dort gar nicht angenommen worden wäre.

An diesem Zurückbleiben der Dresdener Ausstellungen, das sich nur zum Teil durch den gegenwärtigen Mangel eines besonderen Ausstellungsgebäudes erklärt, vermag sogar die Aussicht auf Ankauf aus den reichen Mitteln der Pröll-Heuer-Stiftung und auf Überweisung in die Galerie nicht viel zu ändern. Künstler, denen es darum zu thun ist, bekannt zu werden und ihre Eigenart zur Anerkennung zu bringen, ziehen es vor, ihre neuen Schöpfungen erst anderswo vorzuführen, ehe sie sich nach Dresden wenden. Ja selbst für die in Dresden ansässigen Künstler scheint die akademische Ausstellung keine Anziehungskraft zu haben. Im ganzen rührt noch nicht der vierte Teil der ausgestellten Werke von ihnen her, und, was noch mehr besagen will, man vermisst im Katalog eine Reihe von Namen, die zuerst genannt zu werden pflegen, wenn von Dresdener Kunst die Rede ist.

Unter solchen Umständen kann sich unsere Berichterstattung auf die Anführung einiger weniger neuer Schöpfungen beschränken, welche wegen ihrer Trefflichkeit oder ihrer Urheber auch weiteren Kreisen bekannt zu werden verdienen.

Von Arbeiten Dresdener Künstler haben wir zwei besonders fesselnde zu nennen: zuerst das kleine, aber sprechend ähnliche und in Bezug auf die Charakteristik vorzügliche Porträt des Herrn Regierungsrates Dr. von Seidlitz von *Paul Kiessling*, und das beträchtlich grössere historische Genrebild von *Karl N. Bantzer*, „Wallfahrer am Grabe der heil. Elisabeth“, welches uns den noch jugendlichen begabten Künstler unter dem Einfluss italienischer und spanischer Genrebilder zeigt, wie sie im vorigen Jahre zahlreich in München zu sehen waren.

Viel Lob verdient unter den Genrebildern *Aloys Fellmanns* (Düsseldorf) „Gelübde“. Es stellt die Aufnahme eines Benediktiners in den Orden dar und fesselt uns hauptsächlich durch die scharfe Charakterisirung der der heiligen Handlung beiwohnenden Mönche, aus deren Gesichtern wir die verschiedensten Seelenstimmungen, strengste Askese wie joviale Gutmütigkeit, finsteren Fanatismus wie gleichgültigen Stumpfsinn, herauslesen. Offenbar versteht Fellmann vorzüglich zu beobachten und das Geschaute auch trefflich wiederzugeben. Sein Bild gehört zu den besten Leistungen der Ausstellung. Der feine Silberton der *Diez-Schule* verleiht dem Genrebild *Max Gaisers* aus München: „Der lustige Trompeter“ einen besonderen Reiz. Im übrigen erinnert es lebhaft an die vorzüglichen Schilderungen holländischen Lebens von C. Klaus Meyer, der leider die Ausstellung nicht beschickt hat. *Friedrich Kallmorgen* aus Stuttgart sandte ein neues Werk, die „Neugierigen“ betitelt, d. h. Kinder, die verwundert einem im Freien arbeitenden Maler zusehen. Tüchtig gemalt, kann dieses Bild doch kaum für eine den früheren Leistungen des Künstlers ebenbürtige Leistung angesehen werden, Gleiches möchten wir von *Karl Hoffs* „Abschied der Geusen“ behaupten, doch wollen wir nicht verschweigen, dass von anderer Seite das Bild anerkennend hervorgehoben wurde. Auch gehört es zu denen, die schon nach kurzer Zeit den Vermerk „Verkauft“ trugen. Von *Uhde* lernen wir ein älteres, für die Geschichte seiner Entwicklung interessantes Gemälde „Näherinnen“ (1882) kennen, das sich allerdings an Bedeutung mit seinen späteren biblischen Bildern nicht messen kann, das aber bereits seine spätere Meisterschaft in der Behandlung des Lichtes erkennen lässt.

Die bei weitem grösste Anzahl tüchtiger Arbeiten gehört der Landschaftsmalerei an. Zwar fehlen gerade hier zwei der besten Meister, *Schönleber* und *Baisch,* die sonst fast regelmässig auf den Dresdener Ausstellungen zu Gast waren. Dafür aber haben sich eine Reihe anderer Künstler mit höchst ansprechenden Schöpfungen eingefunden, so *G. von Canal* mit einer romantisch gelegenen „Westfälischen Mühle“ und vor allem *August Schaeffer* aus Wien mit einem prächtigen „Wald in Böhmen“ (1873). Von *Hans Hermann* in Berlin haben uns die beiden kleineren Bilder „Strasse in Chioggia“ (angekauft vom sächsischen Kunstverein) und „Am Gardasee“ weit besser gefallen als seine grosse Landschaft mit Architektur: „Auf den Wällen von Vliessingen“, die etwas zu nüchtern erscheint. Ein stimmungsvolles Werk ist auch die Marine von *C. v. Malchen* in München „An der Nordsee“. Schade nur, dass die Farben bereits sehr eingeschlagen sind, und dass dadurch die Wirkung wesentlich beeinträchtigt wird. *Leon Richets* (Paris) Waldlandschaft erinnert in Ton und Ausführung an die Bilder von *Diaz* und *Corot,* ohne jedoch ihnen an Wert gleich zu kommen. Von den einheimischen Künstlern verdient *Schreyer* mit seinem „Herbsttag“, *Schenker* mit seinem „Frühling am Kanal“ und *Adolf Fischer* mit seinem „Wasserfall aus den Oetzthaler Alpen“ hervorgehoben zu werden. Vorzügliche Alpenansichten gab endlich *Karl Ludwig* in Berlin, der neben *Otto von Kameke* auf diesem Gebiete als einer der besten schon seit längerer Zeit bekannt ist.

Unter den Aquarellen haben die fünf malerischen Ansichten aus Sachsen von *Max Fritz* ein besonderes lokales Interesse. Es sind ansprechende Leistungen und verdienten wohl um ihres Gegenstandes willen in eine sächsische Bildersammlung aufgenommen zu werden.

Mit diesen wenigen Bemerkungen haben wir alles erschöpft, was uns für die Zwecke dieses Blattes bemerkenswert erschien. Der Leser wird uns zustimmen, dass wir nicht gerade viel zu berichten hatten, und wird erstaunen, wenn er hört, dass stiftungsgemäss die Kommission der Pröll-Heuer-Stiftung genötigt ist, auf dieser Ausstellung den Ankauf einer Reihe später der Königl. Galerie zu überweisenden Bilder zu bewirken. Das ist aber keine kleine Aufgabe, wenn man bedenkt, dass in erster Linie darauf gesehen werden muss, dass die neuen Erwerbungen der Königl. Galerie würdig sind. Allerdings ist dieses Jahr die Möglichkeit gegeben, dass die Wahl auf das eine oder andere ältere, bereits bekannte Bild, das wir deshalb unerwähnt liessen, fällt, z. B. auf den „Überfall eines Reisewagens im 17. Jahrhundert“ von *Diez* (es giebt aber noch weit bessere Gemälde dieses Künstlers); indessen in Anbetracht der Notwendigkeit, einen hohen Massstab anzulegen, wenn es sich um Ankäufe für die Galerie handelt, möchte man wünschen, dass weit mehr und weit bessere Werke in Frage kämen. So lange jedoch München und Berlin gleichzeitig Ausstellungen veranstalten, wird man das in Dresden nie erreichen. Es bleibt also nichts anderes übrig, als die Dresdener Ausstellung in den Winter oder auf das zeitige Frühjahr zu verlegen, um auf diese Weise der übermächtigen Konkurrenz der beiden deutschen Hauptkunstplätze die Spitze abzubrechen. Damit aber darf nicht erst bis zur Vollendung des Ausstellungsgebäudes gewartet werden; sonst dürfte sich der Vorsprung jener Städte kaum noch wieder einholen lassen. *H. A. L.*

TODESFÄLLE.

*** *Der belgische Architekturmaler François Bossuet* ist am 30 September zu Brüssel im 90. Lebensjahre gestorben.

⊙ *Der französische Landschaftsmaler Jules Dupré* ist am 7. Oktober zu Paris im 77. Lebensjahre gestorben. Mit ihm ist der letzte der Begründer des Paysage intime aus dem Leben geschieden.

*** *Der Landschaftsmaler Karl Freiherr von Malchus,* ursprünglich österreichischer Offizier, dann Schüler von F. Adam und A. Lier in München, ist am 27. September in Schwabing im 55. Lebensjahre gestorben. Er war aus Ludwigsburg gebürtig.

x. — *Professor Dr. H. Heydemann,* unser geschätzter Mitarbeiter, ist am 10. Oktober in Halle gestorben.

*** *Der belgische Marinemaler Louis Verboeckhoven,* ein Schüler seines Bruders, des Tiermalers Eugen Verboeckhoven, ist am 25. Sept. im Alter von 87 Jahren in der Vorstadt Schaerbeeck bei Brüssel gestorben.

KONKURRENZEN.

= tt. *Karlsruhe.* Das Ausschreiben zum Wettbewerb für ein am hiesigen Mühlburger Thorplatze zu errichtendes Reiterstandbild Kaiser Wilhelms I. ist nunmehr erschienen und obgleich sich dasselbe an sämtliche Künstler der badischen Residenz wendet, wurden doch die fünf Bildhauer *Friedrich Moest* und *Hermann Volz,* beide Professoren der Grossherzoglichen Kunstschule, *Adolf Heer,* Professor an der Grossherzogl. Kunstgewerbeschule, *Friedrich Volke,* einer der Preisträger beim Wettbewerbe zum Scheffel-Denkmal für Karlsruhe, und *Heinrich Johann Weltring,* dessen Nymphengruppe kürzlich in der Kunstchronik besprochen wurde, noch ausserdem direkt vom Stadtrate zur Einlieferung von Modellen zum 1. September 1890 eingeladen.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Regierungsbaumeister Schupmann* aus Hannover ist, wie der Köln. Zeitg. geschrieben wird, an die Stelle des verstorbenen Professors Ewerbeck an die Technische Hochschule zu Aachen berufen worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

=tt. *Die vom Kunstverein in Darmstadt* errichtete neue *Kunsthalle* ist vollendet und am 5. Oktober mit einer Ausstellung von etwa achtzig Werken der Malerei und Bildhauerei eröffnet worden. Es sind nur Künstler aus dem Grossherzogtum und zwar solche, die jetzt da leben oder aus Hessen stammen, beteiligt. Die Plastik ist zunächst durch zwei Werke des Darmstädter Bildhauers *Drach*, eine Porträtbüste und eine die Musik darstellende allegorische Figur, vertreten. Ölgemälde haben unter andern ausgestellt: Prof. *Noack* und Prof. *Hofmann*, *Leopold Bode* (geborener Offenbacher) in Frankfurt a. M., Prof. *Eugen Bracht* und *Nathan Sichel* (geborener Mainzer) in Berlin, Prof. *H. Hofmann* in Dresden und Prof. *Karl Schlösser* in London.

*** *Von den von Theodor Steinweg in Braunschweig nachgelassenen Kunstsammlungen* ist, der Magdeb. Zeitg. zufolge, ein grosser Teil der Gemälde, Büsten, Antiquitäten u. s. w. nach Stuttgart geschafft worden, wo eine Schwester des Verstorbenen wohnt. Zwei der wertvollsten Gemälde hat das herzogliche Museum in Braunschweig erworben. Das eine, den hl. Bartholomäus im Brustbilde darstellend, ist von *Georg Pencz* gemalt. Es trägt die Bezeichnung des Meisters, von dem die Galerie bislang kein Bild besass. Das zweite ist eine Landschaft von *Chr. W. E. Dietrich*.

* Die *vervielfältigenden Künste* waren auf der *Münchener Ausstellung* dieses Jahres, wie gewöhnlich, nur schwach vertreten und die Kritik hat sich daher auch bloss in kurzen Andeutungen mit ihren Werken beschäftigt. Es sei uns gestattet, hier auf einige hervorragende Leistungen, die dem prüfenden Auge nicht entgehen konnten, etwas ausführlicher zurückzukommen. In erster Linie muss da der Holzschnitt von *Charles Baude*, dem berühmten Pariser Xylographen, nach dem Porträt des van der Geest von A. van Dyck genannt werden. Der Katalog bezeichnet ihn seltsamerweise als „Stich“ und mancher mag bei flüchtiger Betrachtung diesen Irrtum geteilt haben; denn die Behandlung zeigt uns den Holzschnitt hier als Rivalen des Kupferstiches, was bekanntlich von vielen perhorrescirt wird. Uns erscheint jedes künstlerische Mittel erlaubt, wenn es mit solcher Meisterschaft gehandhabt wird, wie in dieser bewunderungswürdigen Arbeit, die ein wahrer Triumph der modernen malerischen Holzschnitttechnik genannt zu werden verdient. Man weiss nicht, was man an dem Werke am höchsten stellen soll, das helle Licht oder den tiefen Schatten oder die verbindenden Halb- und Mitteltöne: alles ist mit der gleichen künstlerischen Vollendung behandelt, und zwar ebenso sehr im Druck wie im Schnitt. Denn ein solcher Meisterholzschnitt verlangt auch seinen Meisterdrucker. Was die deutschen Holzschneider, unter denen *Hecht* und *Klinkicht* nicht fehlten, dem Baude'schen Blatt an die Seite gestellt hatten, musste bei aller Tüchtigkeit davor die Segel streichen. — Unter den Radirern haben wir unsern *William Unger* schmerzlich vermisst, sein grosses, vor kurzem vollendetes Rembrandtbildnis aus der Galerie Liechtenstein in Wien wäre eine Zierde der Ausstellung gewesen. Von den Ausstellern geben wir ohne Zaudern dem in Paris lebenden Spanier *Ricardo de los Rios* die Palme für seine zarten, geistvollen Blätter nach Pearce (Fischerin) und Larolle (Kartoffelernte); die dritte Radirung (nach Passini) steht nicht völlig auf der gleichen Höhe. Eine recht gute, wenngleich nicht ganz ähnliche, Porträtradirung nach dem Leben ist der Menzel von *G. Eilers*. Auch *Courtry* und *Le Couteux* waren durch beachtenswerte Leistungen vertreten. In zwei langen Folgen stellte sich uns der immer geistvolle, technisch hochbegabte *Max Klinger* vor, von dessen phantastischer Gestaltenwelt jedoch nichts den Reiz und die Poesie seiner Landschaften erreicht. In diesen schlägt bisweilen ein ganz Böcklinscher Ton durch. Das Figürliche bleibt dagegen meistens in der Sphäre des niedrig Bizarren haften und erhebt sich nirgends zu wahrer Grösse. — Über die eigentlichen Grabstichelblätter wäre nur das alte Lied zu wiederholen: sie verfallen mehr und mehr der flauen Mittelmässigkeit. Die Ausstellung zeigte auf diesem Gebiete weder im Inland noch im Ausland einen hoffnungerweckenden Stern.

NEUE DENKMÄLER.

=tt. In *Paris* wurde im Beisein des Präsidenten der Republik am 21. September auf der „Place du Trône“ jetzt „Place de la Nation“ genannt, das grossartige „Monument de la République“ mit entsprechender Feierlichkeit enthüllt. Das Denkmal ist das auf Kosten der Stadt ganz in Erzguss hergestellte gelungene Werk des Bildhauers *Dalou*. Inmitten eines grossen, von Gartenanlagen umgebenen Wasserbeckens erhebt sich über einer kreisrunden Marmorplattform die Kolossalstatue der France auf einem von zwei Löwen gezogenen reich dekorirten Triumphwagen, umringt von allegorischen Gestalten, welche die den Arbeiten des Friedens sich widmende Nation versinnbildlichen.

=tt. *Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Mannheim*. Die sieben zum engeren Wettbewerbe eingegangenen Modelle sind zur öffentlichen Besichtigung vom 7. Oktober ab im hiesigen Schlosse in dem nämlichen Saale aufgestellt worden, in dem sich die vier beim ersten Wettbewerbe mit Preisen ausgezeichneten Modelle bereits befinden. Zunächst sind es die neuen Modelle der vier Preisträger *Anton Hess*-München, *Friedrich Moest*-Karlsruhe, *Adolf Heer* und *Joseph Durm*-Karlsruhe und *Gustav Eberlein*-Berlin, dann die der drei weiter eingeladenen Bildhauer *Johann Hoffarth* aus Mannheim in München, *Calandrelli* und *Kruse* in Berlin, so dass nunmehr im ganzen elf Modelle beurteilt werden müssen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

x.— *Der früheste Kupferstich Dürers*, von welchem wir in Heft 1 einige Bruchstücke zur Erläuterung des Aufsatzes von A. Springer brachten, wird in Heft 2 dieser Zeitschrift vollständig veröffentlicht werden, da die Nachbildung der Chalkographischen Gesellschaft verhältnismässig wenigen Lesern zugänglich sein dürfte.

=tt. In *Freiburg im Breisgau* wird zur Zeit eine zweite evangelische Pfarrkirche erbaut, wozu kürzlich im Beisein des Erbgrossherzogs von Baden die feierliche Grundsteinlegung stattgefunden hat. Wie der katholische Münster wird auch der neue evangelische Kirchenbau eine kreuzförmige Anlage mit Chorumgang und erhält Emporen sowohl in den Armen des Transseptes als auch im Chorumgange; an der Vorderseite wird sich ein Fassadenturm mit schlankem Helme erheben. Die im romanischen Stile entworfenen Baupläne rühren von Baurat *Diemer* in Karlsruhe her und werden auch unter dessen Oberleitung zur Ausführung gebracht.

*** *Der Landschaftsmaler Prof. Max Schmidt* in Königsberg ist, wie die Ostpreuss. Zeitg. hört, zur Zeit mit der Anfertigung zweier Gemälde für den Kaiser beschäftigt. Dieselben versinnbildlichen die Devise des Hohenzollernhauses „Vom Fels zum Meer“ und lehnen sich an die beiden mit dieser Bezeichnung im Festsaale des Regierungspalastes angebrachten Gemälde des Künstlers an, auf denen die Burg Hohenzollern, im Vordergrunde ein vom Berge herabkom-

mender Reisiger, auf dem anderen Gemälde der Strand zwischen Rauschen und Warnicken zu erblicken ist. Der Auftrag ist vom Kaiser direkt ausgegangen.

*** *Schenkungen für den Louvre in Paris.* Die Witwe des Champagnerfabrikanten Pommery in Reims hat Herrn Bischoffsheim *Millets* Bild: „Ährenleserinnen“ für den Preis von 300000 Frs. abgekauft, um es dem Louvre zu schenken. Gleichzeitig hat die Witwe Cottiers dem Museum eine Sammlung moderner Bilder geschenkt, die u. a. Decamps „Cimbernschlacht“, „Die Mauern Roms“ und „Den Eseltreiber“, Troyons „Weide in der Touraine bei Schloss Lavallière“, „Den Polichinell“ von Meissonier, Corots „Abend“, „Den König von Thule“ von Ary Scheffer etc. enthält. Frau Roederer schenkte dem Staate Millets Pastell „Angelus“, das dem Maler mit 150 Frs. bezahlt wurde und jetzt 100000 Frs. kostet. Es ist dies eine Nachbildung des gleichnamigen Ölgemäldes, das für 553600 Frs. nach Amerika verkauft wurde.

x. — „*Ein bisher unbekanntes Gemälde von Leonardo,* schreibt die Köln. Zeitg., ist soeben in der Galerie der alten Pinakothek zu München zur Ausstellung gekommen. Das Bild wurde vor nicht langer Zeit in einer kleinen süddeutschen Stadt auf einer Versteigerung um 22 M. erstanden; der Käufer, der freilich nicht daran dachte, einen Leonardo darin zu besitzen, hat es mit gutem Gewinn an die Pinakothek verkauft, die aber trotzdem in dem Bilde, wie sich nach seiner trefflichen Restauration durch A. Hauser herausgestellt hat, ein reiches Geschenk erhalten hat. Das Gemälde zeigt Maria mit dem nackten Kinde in einem Zimmer, durch dessen Fenster man in eine bergige Landschaft sieht; die Mutter Gottes bis zu den Knieen gesehen, etwas unter Lebensgrösse. Zur Seite steht ein Glas mit Blumen. In diesem Madonnenbilde ist eine der frühesten Arbeiten des grossen Meisters wieder zu Tage gekommen. Der Typus der Maria ist nahe verwandt mit dem Kopf in einer berühmten Zeichnung der Uffizien, welche als Studie zu dem kleineren Verkündigungsbilde Leonardo’s im Louvre gilt. Faltenputz und Färbung sowie die Zeichnung der Hände und Blumen stehen der grossen Verkündigung in den Uffizien ganz nahe. Das Bild erscheint in einzelnen Teilen, namentlich in dem trefflich gezeichneten Kinde, noch unfertig, in anderen Teilen, wie in der Landschaft, fast ängstlich und kleinlich in der Vollendung. Dies gestattet wohl den Schluss, dass Leonardo das Bild, wie seine meisten Gemälde, unfertig stehen liess und dass sein Mitschüler Lorenzo di Credi dasselbe notdürftig vollendete. Wie abhängig dieser Künstler von seinem Vorbilde war, zeigt gerade das neue Münchener Bild, von welchem die früheren Gemälde Credi’s, wie das grosse Madonnenbild im Dome zu Pistoja und die kleine Madonna der Dresdener Galerie, unmittelbar beeinflusst erscheinen. Gerade diese besten Bilder Credi’s beweisen aber auch durch ihren ausserordentlichen Abstand von der Münchener Madonna, dass Lorenzo dieselbe weder erfunden noch in den wesentlichen Teilen ausgeführt haben kann. Diese Feinheit und Keuschheit in der Auffassung und Wiedergabe der Natur, dieses reizvolle Helldunkel und die feine Farbenzusammenstellung mit ihrer eigentümlichen Behandlung derselben sind nur dem grossen Leonardo eigen.“

VOM KUNSTMARKT.

x. — *Kölner Kunstauktion.* Am 28. und 29. Oktober versteigert *J. M. Heberle* in Köln die Gemäldesammlung aus dem Nachlasse von *J. C. Dereley* in München. Der Katalog umfasst 108 Nummern, von denen sechs in Lichtdruck wiedergegeben sind. Sie tragen die Namen Cranach, beider H. Holbein, Burgkmair. Es sind meist deutsche und niederländische Meister, die das Verzeichnis aufführt.

ZEITSCHRIFTEN.

Archivio storico dell’ arte. 1889. Nr. 7.
Andrea Mantegna e Piero della Francesca studio sulla predella della pala di San Zeno nel museo del Louvre ed in quello di Tours. Von E. Müntz. (Mit Abbild.) — Vicende del duomo di Milano e della sua facciata. (Schluss). Von G. Carotti. (Mit Abbild.) — Il museo Filangieri in Napoli. Von G. Frizzoni. (Mit Abbild.) — Pittura di maestri italiani nelle gallerie minori di Germania. II. Von H. Thode.

L’Art. No. 608.
L’exposition rétrospective d’objets d’art français au palais du Trocadéro. III. Von J. Mannheim. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1889. La peinture française, l’aquarelle, la gouache, la pastel, le burin, l’eau forte et la lithographie à l’exposition décennale I. Von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1889. L’art dans nos colonies et pays de protectorat. Von L. Brès. (Mit Abbild.) — Kunstbeilage: Poussins. A. Seiquer pinx. M. Deville sc.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 388.
La peinture française. III. Von P. Mantz. (Mit Abbild.) — Les écoles étrangères. II. Von M. Hamel. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1889. La sculpture. Von A. Michel. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1889. L’ameublement. II. Von H. Havard. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1889. Les industries d’art. Orfévrierie d’art Von L. Falize. (Mit Abbild.) — La part de la France du nord dans l’oeuvre de la renaissance. I. Von L. Courajod. — Kunstbeilagen: Les travailleurs de la mer. J. Israels pinx. M. Desboutin sculp. — L’art récompensé. Gruppe von P. de Vigne. (Heliogravure.) — Vase de cristal rose, monté en vermeil. Hotin sculp. — Pandore, statuette polychrome. Bollé sculp. (Heliogravure.)

Zeitschrift für christliche Kunst. 1889. Heft 7.
Drei mittelalterliche Aquamanilien im Privatbesitz. Von Schnütgen. (Mit Lichtdruck.) — Merkwürdige alte Tafelmalereien im Welfenmuseum zu Hannover. Von Münzenberger. — Die Pfarrkirche zu Geistingen an der Sieg. Von W. Effmann. (Mit Abbild.) — Der älteste Formschnitt in seiner Beziehung zur Kirche. Von Dr. F. Falk. — Spätgotische Silberagraffe in der Pfarrkirche zu Burgen. Von Schnütgen. (Mit Abbild.)

INSERATE.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und ARTHUR PABST
WIEN Theresianumgasse 25. — KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 3. 24. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

RELIEF UND STATUE IN DER GRIECHISCHEN BILDHAUEREI.

Von Ludwig von Sybel.

Ernst Rietschel erzählt in seinen Jugenderinnerungen, wie er als *Rauchs* Schüler sein erstes Relief modellirte. „Rauch fragte mich, ob ich schon ein Relief modellirt habe. Ich hatte keinen Begriff davon und glaubte, ein Relief sei eigentlich eine halbdurchgeschnittene Figur, die mit ihrer Flachseite auf einem Grunde aufläge. Was ich von griechischen Reliefs im Dresdener Gipsmuseum gesehen, hatte mir das Prinzip derselben noch nicht klar gemacht.“

Rauch gab ihm einen Apostel Paulus auf, und Rietschel beginnt die Figur anzulegen. „Da ich aber“, fährt er fort, „das Flächenprinzip des Reliefs nicht kannte, so kam ich damit immer höher und runder heraus, so dass der äussere Arm freistand, was dann auch fürs Gewand das Gleiche mit allen seinen Unmöglichkeiten forderte. Rauch kam mehrere Tage hintereinander, sah die Arbeit und ging, ohne ein Wort zu sagen, weiter. Endlich am dritten Tage fragte er mich nach einem Drahte, den ich ihm erwartungsvoll, was er damit wolle, reichte. Da schnitt er fast die Hälfte von der Höhe der Figur herunter, die mir zu Füssen fiel, dass gleichsam nur ein Grundriss zurückblieb und sagte: „Wie kann man nur eine so infame Klempnerarbeit machen! Nur so hoch darf es sein!“

Der Vorfall ist bezeichnend für moderne Kunstübung und Kunsttheorie in Rauchs Zeit. Die griechischen Reliefs, auf welche der Erzähler anspielt, sind Marmorreliefs mit geringer Erhebung der Figuren, und bezeichnend ist, dass die Klassiker unserer Bildhauerei vom griechischen Basrelief das allgemeingültige Gesetz für jede Art von Relief ableiteten, für das in Thon wie für das in Stein. Es galt Rauch als selbstverständlich, dass das Thonrelief sich ganz nach der Regel des Marmorreliefs halte. Wir Neueren, denen besonders *Gottfried Sempers* Werk über den Stil das Auge für diese Dinge geschärft hat, wir wissen, achten und schätzen die Artverschiedenheit, welche zwischen Thon- und Marmorarbeit besteht. Bekanntlich, so dürfen wir heute sagen, hat jede Technik, wie sie durch die Natur des von ihr verarbeiteten Materials und die Eigenschaften der für die besondere Arbeitsweise zubereiteten Werkzeuge bedingt wird, ihren Charakter und giebt dem Kunstwerk ein Gepräge, den technischen Stil, welcher an sich wertvoll ist. Die Griechen haben es unter anderem deshalb soweit gebracht, weil sie die Stilarten, ich sage nicht, engherzig gegeneinander abschlossen, gar unter Nichtachtung ihrer natürlichen Verwandtschaften — das wäre eine ertötende, gänzlich ungriechische Pedanterie gewesen, wohl aber, weil sie jede Stilart völlig herausbildeten und deren Eigenwerte für die künstlerische Wirkung gründlich ausnutzten. Darum würde es sich empfehlen, den Artbezeichnungen ihren verloren gegangenen scharf umgrenzten Sinn zurückzugeben. Wir pflegen die Worte „Bildhauerei“ und „Skulptur“ gleichwertig mit dem Worte „Plastik“ zu gebrauchen; ja, unser Gefühl für Worteigenwert hat sich so sehr abgestumpft, dass wir es hinnehmen, wenn im engsten Sinne „plastische“, näm-

lich in Thon modellirte oder in Erz gegossene Werke der Skulptur oder Bildhauerei zugezählt werden. Im folgenden gebrauchen wir letztere Ausdrücke nur von der Arbeit in Holz oder Stein, besonders in Marmor, nicht von der in Thon oder Metall.

Grundverschieden also sind auch die Techniken und Stile des Thon- und Metallreliefs einerseits, des Holz- und Steinreliefs andererseits. Der Modelleur hat eine feste Tafel vor sich, auf welche er seinen bildsamen Thon legt, und er darf letzteren so hoch aufbauen, wie die Zähigkeit des Materials es duldet, ohne dass es abfällt; aus dem Metallblech darf der Hammer die Figur so hoch heraustreiben, wie die Dehnbarkeit des Silbers, des Erzes gestattet, ohne dass es reisst. Gegeben ist nur der feste Hintergrund, der Höhenentwicklung setzt der technische Stil keine festen Schranken, die „Klempnerarbeit“ ist hier gerade am Platze. Der Hildesheimer Silberschatz und manches andere Metallrelief kann es bezeugen. Als der junge Rietschel, von jener ernsthaften aber beschränkten Lehre noch unberührt, seinen Paulus so hoch herausbrachte, da hat er instinktiv und unbewusst das Gesetz des „plastischen“ Reliefs befolgt, so unbewusst freilich, dass er es kaum gefunden wieder preisgab, der schneidenden Autorität des Rauchschen Drahtes sich beugend.

Wenn demnach bei den Griechen eine Schulscene der erzählten Art beim Modelliren nicht vorkommen konnte, so war sie auch bei der Bildhauerei ausgeschlossen, hier nicht aus prinzipiellen Gründen, sondern bloss thatsächlich, weil der antike Bildhauerlehrling die Gesetze des Marmorreliefs nicht am Thon lernte, sondern am Stein. In der antiken Steinreliefbildnerei war es von Haus aus nicht üblich, der Ausführung in Stein eine Modellirung in Thon vorausgehen zu lassen. Wohl kannte der Bildhauer das Verfahren; der Nachbar Erzgiesser übte es ja täglich vor seinen Augen, er selbst übte es, so oft er für Erzguss arbeitete; eher liesse sich sagen, dass er, wenn nicht aus Einsicht und Grundsatz, doch jedenfalls aus gesunder Kunstüberlieferung auf die bequeme aber nicht ungefährliche Krücke des Thonmodells verzichtete.

Die Technik des griechischen Steinreliefs hat sich uns durch die Untersuchung der immer massenhafter zugewachsenen Denkmäler täglich mehr aufgehellt, ihr Gesetz formulirt hat *Alexander Conze* in den Sitzungsberichten der Berliner Akademie 1882.

Gleich an der Spitze steht die wichtige Bemerkung von der ursprünglichen Verwandtschaft zwischen Relief und Malerei. Beides ist flächenhafte Darstellung, und beide beleben die aufgezeichnete Figur mit Farben (denn das Relief ist von Haus aus polychrom); das Gemälde aber *bleibt* in der Fläche, während das Relief dem Bilde mittels des Meissels einige plastische Tiefe und Rundung zu geben sucht. Denkmäler des altertümlichen Stils bringen uns die Anfänge der Kunst näher, eben damit aber auch ihre Elementargesetze, ihre Prinzipien. Zwei im wesentlichen gleichartige attische Grabsteine, aus der Zeit des Tyrannen Pisistratus und der Pisistratiden, machen uns das Verhältnis zwischen Relief und Malerei anschaulich. Der eine Stein, des *Lyseas,* zeigt das Bild des Verstorbenen in Malerei, der andere, des *Aristion,* in farbigem Flachrelief. Erst im weiteren Verlaufe der Kunstentwicklung bildeten beide Techniken ihre Eigenart aus, so dass eine jede selbständige Kraft erlangte und dahin kam, auf die Mithilfe der Schwesterkunst verzichten zu können.

Die Malerei lernte durch Schattiren den Figuren den Schein plastischer Rundung zu geben und entfaltete von Schritt zu Schritt die Reize des Kolorits und der Lichtmalerei; die Skulptur wusste mit der Zeit rein durch die plastische Modellirung einen solchen Reichtum künstlerischer Wirkungen zu erzielen, dass die Zuthat der Farbe nicht mehr als Bereicherung empfunden ward. Doch hat noch *Praxiteles* die Mitwirkung der Farbe nicht verschmäht; er soll diejenigen Werke seines Meissels am höchsten geschätzt haben, an welche sein Freund und Landsmann, der Maler *Nikias* die letzte Hand gelegt hatte. Wie aber auch im vierten Jahrhundert Relief und Malerei parallel verwendet wurden, zeigen dieselben Meister. Ebensogut wie skulpirte Grabmäler aus der Werkstatt des Praxiteles hervorgingen, so hat Nikias einmal eine der damals beliebten Familiengruppen in einer marmornen Grabkapelle gemalt.

Solcher marmorner Grabkapellen stehen noch viele in dem grossen, nach jahrtausendelanger Verschüttung wieder ausgegrabenen Friedhofe an dem Hauptthore Athens, dem Dipylon; die meisten umschliessen Reliefs, eben jene Familiengruppen, einige wenige dagegen Gemälde desselben Inhalts. Dieser Friedhof, *Ulrich Koehlers* Forschungen zufolge nach den Perserkriegen angelegt, bewahrt eine Fülle von Werken der höchsten Kunstblüte, den Zeiten des Phidias und des Praxiteles. Hier lässt sich die Entwicklungsgeschichte des griechischen Grabreliefs

recht an der Quelle studiren. Wir wollen sie uns vergegenwärtigen, indem wir die Farbe jetzt ganz unberücksichtigt lassen.

Der Bildhauer greift seine besondere Aufgabe in der Weise an, dass er die auf die Marmorplatte vorgezeichnete oder vorgerissene Linie mit dem Meissel nachgeht. Die Figur steht nunmehr von einer Furche umzogen, gleichsam wie eine Festung in ihrem Graben, in der Eintiefung, *dans le creux* [1]). Folgen wir der Arbeit, der Forschungsarbeit des Meissels weiter. Er wühlt in die Tiefen des Steins, des köstlichen, körnigen, lichtfrohen Marmors und forscht nach immer reicheren künstlerischen Schätzen, gräbt immer neue Gestalt und Lichtwirkung hervor. Durch die umreissende Furche wurde die Figur vom Grunde gelöst, von diesem sprengt jetzt der Meissel Splitter um Splitter ab, der Hintergrund flieht zurück. Je mehr die Tiefe zunimmt, desto freier entpuppt sich die Figur; je weiter der Meissel gräbt, desto mehr nähert sich, was als flaches Relief begann, dem Hochrelief; bis zuletzt in der höchsten Entwicklung des Reliefs (dafür schlug ich die Bezeichnung „Vollrelief" vor) das volle Volumen des Menschenkörpers auch im Reliefbild erreicht wird, nicht durch Auflegen von Masse, wie beim Thonrelief, oder durch Heraustreiben, wie beim Metallrelief, sondern durch Wegnehmen des umgebenden Gesteins, durch Herausschälen der Figur. So hat das attische Grabrelief in der Zeit vom sechsten bis vierten Jahrhundert sich thatsächlich entwickelt.

Gegen letztere Ableitung des Vollreliefs hat *Friedrich Koepp* [2]) geltend gemacht, dass die Metopenreliefs der dorischen Tempel regelmässig und schon von Anfang an von dieser Art sind. In der That, nicht bloss an den Metopen des Parthenon, sondern bereits an den ältesten uns erhaltenen, einigen der aus *Selinunt* stammenden, in Palermo bewahrten, zuletzt von *Otto Benndorf* herausgegeben, zeigen die Figuren volle Körperlichkeit; nur mit der Rückseite haften sie am Hintergrund. War das Vollrelief somit schon im sechsten und fünften Jahrhundert im wesentlichen fertig da, so brauchte es nicht erst im vierten neu gefunden zu werden, scheint überhaupt nicht aus dem Basrelief, sondern aus eigenem Ursprunge abgeleitet werden zu müssen.

1) *Relief dans le creux* ist der richtige Ausdruck für diese bekanntlich von den Ägyptern zu Zeiten bevorzugte Art Relief; das in der deutschen Litteratur irrtümlich meist dafür gesagte *relief en creux* bedeutet den Tief- oder Siegelschnitt.

2) Im Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts 1887.

Einen solchen macht Koepp recht wahrscheinlich. Fussend auf *Vitruvs* durch die neueren Forschungen, besonders *Dörpfelds*, mehr und mehr sich bestätigende Lehre, dass der dorische Tempel ursprünglich wesentlich Holzbau war, nimmt er an, dass man, um demselben bildlichen Schmuck zu geben, in die am Holzbau sich bietenden Blindrahmen Holzfiguren eingestellt habe, sowohl in die Giebelfelder, als auch in die hart unter dem Dachkranz sich öffnenden Luken, die Metopen, welche durch die Entwicklung des Säulenbaues als Lichtdurchlässe ausser Dienst gesetzt mit Holztafeln, sozusagen Binnenläden, verschlossen wurden; vor letztere kamen die Holzfiguren ebenso zu stehen, wie im Giebeldreieck vor die Giebelwand. Um das siebente Jahrhundert gingen die Griechen zum Steinbau und gleichzeitig auch zur Steinbildnerei über, hinfort machten sie auch die Tempelskulpturen von Stein. Die Giebelfiguren wurden nach wie vor als Rundbilder gearbeitet und frei in den Giebelrahmen hineingestellt. Nur einige neuerdings in Athen und Olympia gefundene Giebelgruppen kleinerer Tempel sind als Reliefs ausgeführt; ebenso hat man wegen der kleineren Abmessungen regelmässig auch die Metopenfiguren mit ihrem Hintergrund zu Hochreliefs verschmolzen.

Sind diese Annahmen richtig, so folgt allerdings notwendig, dass die Entwicklung des attischen Grabreliefs zum Hoch- und Vollrelief von dem am Parthenon zur höchsten Blüte gelangten Metopenrelief grosse Förderung erfahren haben muss. Förderung, ja, aber nicht mehr; wenn auch gar kein Metopenrelief existirt hätte, so würde das Grabrelief doch dieselbe Entwicklung durchlaufen haben, kraft des ihm in die Wiege mitgegebenen Triebes zu vollplastischer Ausbildung. *Koepps* Betrachtungen über das Metopenrelief haben *Conze's* Behandlung des Grabreliefs wohl ergänzt, aber nicht berichtigt. Noch mehr, man darf nicht einmal sagen, es bestehe eine Kluft zwischen dem Hochrelief der Metopen und dem Flachrelief der ältesten Grabstelen; der Augenschein zeigt vielmehr, dass jedes einzelne Metopenrelief an sich dieselbe Entwicklung durchgemacht hat, zu welcher die Gattung des Grabreliefs zwei Jahrhunderte brauchte: eine solche Metope, z. B. die Perseus- oder die Kerkopenmetope von Selinunt begann als Umrisszeichnung auf der Vorderfläche der Steinplatte und entwickelte sich durch die Zwischenstufe des Flachreliefs schrittweise zum Hoch- und Vollrelief. Auch war die Beobachtung einiger ganz richtig, dass diese Metopen trotz ihrer

starken Erhebung doch die Figuren flächenhaft, ich möchte sagen ausstichartig geben, wie sonst nur die Basreliefs. Schon deshalb ist auch dies zuviel gesagt, die Metopen hätten mit der Malerei nichts gemein, von dieser zu jenen gebe es keine Brücke. Und die Darstellungen der Metopen selbst angehend ist von anderen hinlänglich festgestellt worden, dass sie ganz so wie diejenigen der Giebel keine anderen waren, wie die in Gemälden und sonstigen Flächenbildern verwendeten; nur dass der selinuntische Bildhauer alle Köpfe in die Vorderansicht gedreht hat, was nicht als Nachklang der einst eingestellten Holzbilder, sondern umgekehrt als ein Freiheitsstreben des Künstlers zu verstehen ist. Kurz, die Metopen nehmen den Stelen gegenüber in technischer Beziehung keine Sonderstellung ein, nur in historischer.

Jener Vorgang, die Überführung statuarischer Typen in Reliefs, wiederholt sich in allen Zeiträumen der griechischen Kunstgeschichte, freilich in verschiedener Weise und mit wechselndem Geschick. Einer der frühesten Typen griechischer Standbilder, derjenige des Jünglings in aufrechtem Stand, bekannt hauptsächlich durch das Exemplar der Münchener Glyptothek, den sogenannten Apollo von Tenea, findet sich in dem aus Tanagra stammenden altertümlichen Grabstein des *Dermys* und *Kitylos*, doppelt eingesetzt; die Verstorbenen sind in höchstem Relief und in Vorderansicht nebeneinander dargestellt, genau in jenem Typus, nur dass Kitylos, der besseren Gruppenbildung zu liebe, statt des linken den rechten Fuss vorsetzt, und dass aus gleichem Grunde jeder einen Arm um den Nacken des anderen legt. Um andere Erscheinungen zu übergehen, so kehrt in der Spätzeit der griechischen Kunst, im hellenistisch-römischen Zeitraum, ein ähnliches unverarbeitetes Überführen statuarischer Typen in Reliefs wieder. Es handelt sich immer um Grabreliefs; die zumeist wiederkehrenden Typen sind der Mann im Mantel, die drapirten Frauen, welche ich mit den Buchstaben A und B bezeichnete, und die Frau im Kostüm der Isis. Gegen das Prinzip der Einstellung selbst ist nichts einzuwenden; Einzelfiguren wirken da nicht anders als Statuen in Nischen [1]). Ungeschickt ist nur die Reihung mehrerer solcher Gestalten in einem und demselben Rahmen; Reihung schafft nicht Gruppe. Sind die hervorgehobenen Erscheinungen Zeichen von teils primitiver,

1) Man vergleiche beispielsweise das aus der Blütezeit stammende Relief Sybel 58: *Melite* in Vorderansicht, mit dem linken Arm auf einen Pfeiler gestützt.

teils seniler Armut, so lassen sie, zusammen mit den hier nicht aufgeführten, doch schon vermuten, dass für den griechischen Bildhauer eine scharfe Scheidewand zwischen Relief und Statue nicht bestand.

Wenden wir den Blick auf die Giebelgruppen, so sagen uns diese, dass architektonische Umrahmung jede Statue (einerlei aus welchem Material) zu einem Relief macht, zu einem Vollrelief natürlich. Nur die kleineren Giebelgruppen, so hörten wir, wurden materiell als Reliefs ausgeführt, die grossen, die von Aegina und vom pisistratischen Athenatempel, vom olympischen Zeustempel und vom Parthenon, sind technisch nicht Reliefs, dennoch künstlerisch als solche gedacht; der architektonische Rahmen und Hintergrund macht sie dazu, machte schon die einst in das Giebeldreieck eingestellten Holzfiguren dazu.

Die hellenistische Architektur und in ihrem Gefolge die römische liebte die Wandflächen mit umrahmten Nischen zu beleben; die pergamenischen Ausgrabungen haben verhältnismässig frühe Beispiele solcher mit Statuen besetzten Nischen geliefert. In einer Nische hat beispielsweise auch die *Venus von Milo* gestanden, sie ist ganz auf solche Aufstellung abgezweckt; ihrer Rückseite fehlt die Ausbildung, davon nicht zu reden, dass die Gestalt nach *Wilhelm Henke's* sachverständigem Urteil dem Effekt zu liebe anatomisch fehlerhaft gebaut ist. Den mit Statuen besetzten Nischen stehen die mit Reliefs oder Gemälden ausgefüllten Rahmen zur Seite, welche, als fensterartige Durchblicke gedacht, den Mittelpunkt der architektonischen Wanddekoration bilden; dargestellt sind Landschaften mit Staffage, in der Regel Architekturen, seltener Interieurs [1]).

In architektonischer Umrahmung finden wir noch ganze grosse Kategorien von Statuen. Das Tempelbild stand im Grunde des Hauses, der Eingangsthür gegenüber, vor der schmalen Rückwand. So die so recht in die Architektur des dreischiffigen Tempels hineinkomponirte gewaltige *Parthenos* des Phidias. Sie war zwar nicht an die Hinterwand hart zurückgerückt, im Gegenteil verhältnismässig weit vorgezogen, und ein Querschiff lief hinter ihr vorbei; aber das Postament nahm fast die ganze Breite des Mittelschiffes ein, so dass das Bild von den nächst-

1) Näheres einstweilen in *Theodor Schreibers* Arbeiten über die Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani und das hellenistische „Reliefbild“, sowie in *August Mau's* Geschichte der pompejanischen Wanddekoration (wo die Durchblicke freilich verkannt sind).

stehenden Säulen und der flachen Decke doch fest umrahmt war und hell aus dem dunklen Grunde hervorleuchtete. Wie das wirkte! Im Freien errichtete Standbilder, wie die unzähligen im Hain von *Olympia,* konnten natürlich einen so festen Rahmen nicht erhalten, aber was irgend möglich war, das geschah. Gern suchten und häufig fanden sie eine Art Anlehnung an hinter ihnen befindliche Baulichkeiten. Immer aber wurden sie an Wegen aufgestellt, mit der Richtung nach dem Wege. Der weite olympische Hain, ebenso auch das Plateau der athenischen Akropolis, war von Gängen durchzogen, an deren Rändern die Bildsäulen sich reihten, wie die Grabmäler an den Landstrassen vor den Stadtthoren, vor dem athenischen Dipylon oder an der Via Appia, wie auch an den meisten neueren Friedhöfen, die Front gegen den Weg [1]). (Forts. folgt.)

1) Indem ich dieses schreibe, geht mir eine Schrift aus der Gattung jener Betrachtungen alter Stadtanlagen zu, welche auch von Altertumsforschern gern eingesehen werden, obwohl ihre Verfasser nicht mit der Methode des Historikers an den Gegenstand herantreten, sondern mit den Augen des Künstlers. Sein aus dem reichen Wiener Kunstleben heraus geschriebenes Büchlein über den Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen eröffnet *Camillo Sitte* mit dem Studium des Forums von Pompeji; er hat dessen Charakter als eines Festsaales der Stadt wohl verstanden, anscheinend ohne *Richard Schöne's* und *Heinrich Nissen's* stadtgeschichtliche Untersuchungen über dessen Entstehung zu kennen (s. Nissens Pompejanische Studien 1877, Kap. 18). Sitte bekämpft die moderne Gewohnheit, Denkmäler im Mittelpunkt grosser Plätze aufzustellen; wie das Forum von Pompeji es als antiken Brauch zeigt, so wusste es auch das Mittelalter und die Renaissance nicht anders, man schob die Standbilder an die Ränder der Plätze. Dadurch blieb der Mittelraum dem Verkehr bewahrt, auch konnte man den Rändern entlang eine Mehrheit von Denkmälern errichten und jedes wirkte. Als drastischstes Beispiel moderner Verkehrtheit stellt Sitte die Geschichte des *David* von *Michelangelo* hin, die er freilich nicht ganz richtig wiedergiebt. Nicht Michelangelo selbst hatte dem Koloss den Platz gewählt, an der Steinwand des Palazzo Vecchio links neben dem Haupteingang, sondern eine Sachverständigenkommission, und die Motive zur Wahl dieses Platzes waren politischer Natur; es galt, eine an demselben Platze stehende politisch unliebsame Statue zu verdrängen. Thatsächlich also war die fragliche Stelle an der Mauer schon früher für Aufstellung einer Statue gut befunden worden und man hatte kein Arg, auch den David dahin zu stellen. *Lionardo da Vinci* und *Giuliano di San Gallo* empfahlen die Loggia dei Lanzi, also eine Stelle nicht bloss am Rande des Platzes, sondern überdies in architektonischer Einfassung. Jedenfalls *wirkte* der David vor dem Hintergrunde der dunklen, einförmigen und doch kräftigen Quadermauer des Palastes. 1869 nun wurde berichtet, es sei im Werke, das Marmororiginal des David, welches im Freien litt, in das Museo Nazionale im Bargello zu versetzen und vor dem Palazzo Vecchio einen Bronzeabguss aufzustellen; 1873 aber wurde der Marmor in die Akademie übergeführt uud der Bronzeabguss auf weitem freiem Ringplatz errichtet, wo das Standbild gar nicht wirkt.

KUNSTLITTERATUR UND KUNSTHANDEL.

y. „*Die bösen Buben in der Berliner Kunstausstellung*“ betitelt sich eine Broschüre, welche bei S. Fischer in Berlin erschienen ist und den Münchener „Spottvogel im Glaspalast“ nachahmt. Die bösen Buben sind leider weit weniger mit Mutterwitz begabt als der Spottvogel, bringen es kaum zu einem leidlichen Kalauer, machen vielfach Anleihen und ihre Verse sind sehr holperig. Der Preis ist eine Mark.

* Unter dem Titel: „*Architektonische Studienblätter aus Budapest*“ beginnt *Hermann Rückwardt* bei Ch. Claesen in Berlin soeben eine neue Publikation, welche uns nach dem Muster seiner bekannten früheren Werke die schönsten Neubauten der ungarischen Hauptstadt, Fassaden und Details, nach photographischen Naturaufnahmen in vorzüglichen Lichtdrucktafeln vor Augen führt. Der erste Teil des auf 60 Tafeln in Folio berechneten Werkes umfasst namentlich die Bauten der Architekten *Nik. Ybl* (Opernhaus, Hauptzollamt, Palais des Grafen Alois Karolyi, Franzstädter Kirche, Hofgartenpalais u. a.) und *Gustav Petschacher* (Brunnenterrasse im Stadtwäldchen, Burggartenbazar, Pensionsfondsgebäude der Staatsbahnen, Palais des Markgrafen Pallavicini, Klubhaus, Villa Andrassy u. s. w), denen dann noch einzelne Werke von *A. Meinig,* das Redoutengebäude von *Fr. Feszl,* verschiedene Bauten von *Partos & Lechner,* sowie von *R. Ray* sich anreihen. Die Publikation wird nicht nur den Architekten, sondern auch weiteren kunstfreundlichen Kreisen Interesse gewähren, welche an der glänzenden Entwicklung der jungen Donaustadt Anteil nehmen.

* Das grosse Werk von *Marcel Dieulafoy: „L'art antique de la Perse“* hat kürzlich durch das Erscheinen der fünften Abteilung, welche die Kunst der Parther und der Sassaniden behandelt, seinen Abschluss gefunden. Auch in dieser letzten Lieferung überrascht uns wieder, wie in den früheren, eine Reihe vorzüglicher heliographischer Abbildungen nach photographischen Originalaufnahmen des Autors und seiner Mitarbeiter. Dazu kommt der gehaltvolle, reich illustrirte Text, welcher eine Fülle neuer Anregungen zur Kritik der persischen Denkmälerwelt enthält. Wie Dieulafoy in den ersten Abteilungen die Zusammenhänge der altpersischen und der hellenischen Kunst aufzuhellen suchte, so widmet er in der letzten Abteilung ein ausführliches Kapitel dem Einflusse des sassanidischen Persiens auf das Abendland, speziell auf die mittelalterliche Architektur Frankreichs. Die Betrachtungen sind kühn, aber lesenswert. Einen besonderen Wert verleiht dem Werke sein sorgfältig gearbeitetes Sachregister.

* *Kunsthistorischer Atlas der Wiener Centralkommission.* Die k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmale in Wien hat eine neue, sehr vermehrte und verbesserte Ausgabe ihres vor längerer Zeit erschienenen archäologischen Atlas veranstaltet, welche den Kunstfreunden, Schulvorständen und Spezialforschern wärmstens empfohlen werden kann. Der Atlas ist nicht nur aus dem Clichévorrat der Centralkommission zusammengestellt, sondern durch entliehene Clichés, die in Publikationen anderer gelehrter Gesellschaften, in oft schwer zugänglichen Zeitschriften, dann auch in dem ethnographischen Werke des Kronprinzen Rudolf abgedruckt sind, wesentlich vervollständigt und bereichert worden. Es liegt uns zunächst die erste, von dem bekannten prähistorischen Forscher Dr. *M. Much* in Wien bearbeitete Abteilung vor, welche eine ungemein reiche und übersichtlich geordnete Sammlung von trefflichen Abbildungen vorgeschichtlicher und frühgeschichtlicher Funde aus

den Ländern der österreichisch-ungarischen Monarchie enthält. Die folgenden Abteilungen werden die Denkmale der Römerherrschaft, des Mittelalters und der neueren Perioden bringen. Den Tafeln sind ganz knapp gehaltene Texte beigegeben.

TODESFÄLLE.

*** *Der Kriegs- und Militärmaler Joh. Friedrich Kaiser* ist am 13. Oktober zu Berlin im 74. Lebensjahre gestorben.

=tt. Der Maler *Gaston Mélingue*, ist am 5. Oktober in Aix im Alter von 49 Jahren gestorben; er war ein Schüler Cogniets und debütirte mit seinen „Galanten Trompetern“ im Salon von 1861. Von den späteren Schöpfungen des Künstlers sind am bekanntesten „Bacchantin von zwei Faunen getragen“, „Amazone“, „Rabelais im Gasthofe zur Lamprete in Chinon“, „Der ewige Jude“, „Mittagessen bei Molière in Auteuil“ und „Fräulein Montpensier in der Bastille.“

KUNSTUNTERRICHT.

*** *Dem Jahresberichte der königlichen akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Berlin* für das Lehrjahr 1888/1889 ist zu entnehmen, dass die Anstalt im Winterhalbjahr von 298 Studirenden (230 Malern, 52 Bildhauern), im Sommerhalbjahr von 217 Studirenden (171 Malern, 40 Bildhauern) besucht war.

KONKURRENZEN.

=tt. *Frankfurt a. M.* Unser Magistrat hat im Februar dieses Jahres einen engeren Wettbewerb zur Erlangung von Plänen behufs künstlerischer Gestaltung der Dreigiebelfassade des Römers ausgeschrieben und jetzt sind die Entwürfe der acht aufgeforderten Architekten im Assisensaale öffentlich ausgestellt. Die drei berufenen Preisrichter von Egle-Stuttgart, Hase-Hannover und Essenwein-Nürnberg haben vor versammelten Stadträten und Mitgliedern der Römerkommission ihr Gutachten abgegeben, wonach der Restaurationsentwurf des hier lebenden Limburger Diöcesanbaumeisters *Max Meckel* einstimmig zur Ausführung empfohlen und dieser Architekt, Schüler von Baurat Vincenz Statz in Köln, als Sieger in diesem interessanten Wettstreite bezeichnet worden ist. Als Maler hat Meckel der hier thätige Peter Becker zur Seite gestanden. Zwei der eingegangenen Lösungen beschränken die Neugestaltung des Römers, ohne den jetzigen Zustand der Architektur zu verändern, auf den Schmuck der Malerei. Möchte man sich auch mit dem bunten Eindrucke befreunden können, so giebt doch das Gutachten des Preisgerichtes folgendes zu bedenken: „Keine Malerei am Äussern unserer Bauwerke ist absolut monumental; die Notwendigkeit der Erneuerung wird immer, sei es nach längerer oder kürzerer Zeit, eintreten. Die hier vorgeschlagenen anspruchsvollen, figurenreichen Gemälde aber werden stets zu ihrer Restauration eine Kraft verlangen, welche derjenigen des ersten Schöpfers kongenial ist. Ob wir unseren Enkeln diese Verantwortung hinterlassen dürfen? Die Antwort auf diese Frage wird notwendig auf eine bescheidenere, mehr heraldisch-ornamentale Behandlung des gemalten Schmuckes hinweisen, wie sie das preisgekrönte Projekt von Meckel und Becker auch thatsächlich zeigt.“

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

x. — *Berlin.* Der Königl. Nationalgalerie wurde eine überaus bedeutende Bereicherung dadurch zu teil, dass die von dem Kunsthändler Pächter vereinigte umfangreiche Sammlung von Originalarbeiten des Professors Dr. *Adolf Menzel*, die sich auf dessen verschiedenartige Darstellungen zur Geschichte König Friedrichs des Grossen beziehen und zu denen eine reiche Auswahl von Aquarell- und Deckfarbengemälden des Meisters hinzutritt, aus Mitteln des Dispositionsfonds bei der Generalstaatskasse erworben worden sind. Diese Menzel-Sammlung umfasst: Fridericiana, 1305 Darstellungen in Blei, Feder, Tusche und Wasserfarbe, ferner sieben Ölstudien zu geschichtlichen Gemälden, dann König Friedrich Wilhelm I. besucht eine Volkschule, Kohlenzeichnung in ein Drittel lebensgrossen Figuren, endlich das sogenannte Kinderbuch, enthaltend 43 Darstellungen vorzugsweise aus dem Tierleben und sieben Darstellungen zum Schmucke des Tafelservices, welches dem Kaiser und der Kaiserin Friedrich bei ihrer silbernen Hochzeit dargebracht worden war. (Köln. Ztg.)

Kunstverein in Baden-Baden. Der zur Zeit gut beschickte Kunstverein stellt in seiner permanenten Ausstellung in dem ansehnlichen Oberlichtsaale unter andern folgende bemerkenswerte Gemälde aus: „Libation nach dem Hochzeitsmahle“, römische Festscene von *C. Klaus* in München; die reiche Anordnung verrät viel archäologisches Studium, nicht minder die Durchführung der einzelnen Figuren. „Königstiger“, Naturstudie in Lebensgrösse von *W. Frey* in München; wenn man diesem gut gemalten Raubtier mit dem prachtvollen Fell in die Augen sieht, so findet man in dem Blick etwas Kluges, Grossmütiges, wie man es sonst nur bei dem Löwen voraussetzt; es hat wohl in der Gefangenschaft zum grössern Teil die angeborene Blutgier und Grausamkeit vergessen und abgelegt. „Allee“ von *Heinel* in München. Die Behandlung der stolzen Bäume und die Perspektive des Schattenganges samt den Ausblicken in die umgebende Landschaft ist flott und wohlgelungen; das Eintönige, das diesem Motiv leicht anhaftet, ist glücklich vermieden. „Dorfgalerie“ von Prof. *Arnold* in Weimar. Der Künstler führt dem Beschauer eine ganze Reihe von Insassen eines Tiroler Dorfes in einzelnen Studienköpfen vor, die durch geläuterten Realismus und feine Individualisirung sich auszeichnen. Wie scharf und klug blickt das Auge des „Försters“, welch ein glücklicher Typus ist der „Lehrer“ mit der langen Pfeife, und gar die „Rosl“ mit den blühenden Wangen! Der „Ammersee“ von *E. Schleich* d. j. in München zeichnet sich durch eine sehr glückliche koloristische Wirkung aus. Ein nicht minder anmutendes kleines Genrebild von delikater Behandlung ist „Im Hauen“ von *Dieffenbacher* in München. Zwei Frauen mit einem oberbayerischen Jäger im Gespräch am Waldsaum, bei Abendbeleuchtung. Die „Banditengruppe“ von *Clairin* in Madrid, ein grosses Ölgemälde, führt uns in eine enge Gasse mit dämmeriger Beleuchtung, in der einige phantastisch gekleidete Messerhelden, finster und trotzig blickend, eng zusammengedrängt, über eine Unthat Rat pflegen. Dem Künstler ist die Anerkennung für die breite wirkungsvolle Behandlung und die sprechende Wahrheit seiner Darstellung nicht zu versagen. *H. Illo.*

NEUE DENKMÄLER.

*** *Die Entscheidung in der Angelegenheit des Grimm-Denkmals für Hanau* ist nunmehr erfolgt. Die zwischen der Jury und dem technischen Ausschusse zu Tage getretene Meinungsdifferenz ist in der Sitzung des grossen Grimm-Komitees vom 11. Okt. dahin endgültig entschieden worden, dass man beschloss, von weiteren Verhandlungen mit dem ersten Preisträger Herrn Professor Wiese abzusehen und in Gemässheit des Antrags des technischen Ausschusses dem

Herrn Professor Eberle in München die Ausführung des Denkmals nach seiner mit dem dritten Preise ausgezeichneten Modellskizze unter dem Vorbehalte derjenigen Modifikationen zu übertragen, welche unter thunlichster Berücksichtigung der von Herrn Professor Hermann Grimm gutachtlich entwickelten Grundsätze mit Professor Eberle im Wege direkter Verhandlungen festzustellen seien. Diese Beschlüsse sind einstimmig gefasst worden. Das Komitee verdankt dies erfreuliche Resultat hauptsächlich den überzeugenden Darlegungen Hermann Grimms, der sich die Mühe nicht verdriessen liess, mit der technischen Kommission in Hanau persönlich zu konferiren.

= tt. *Luzern.* In Göschenen wurde am 23. September das Denkmal für den Erbauer des Gotthardtunnels, *Louis Favre* und für die bei dessen Ausführung verunglückten Arbeiter eingeweiht. Das Monument bildet einen aus Granit hergestellten Obelisken, welcher von der in doppelter Lebensgrösse in weissem Marmor ausgeführten Büste von Favre bekrönt wird. Auf der Vorderseite ist an den Obelisken ein sterbender Piemonteser Arbeiter mit Tunnellampe und Werkgeschirr angelehnt und in natürlicher Lebensgrösse aus weissem Marmor hergestellt.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

*** *Ein Urteil Kaiser Wilhelms II. über die Entwürfe zum Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I.*, welches der Monarch bei einem Besuche im Atelier des Bildhauers Heinz Hoffmeister ausgesprochen, ist von der „Täglichen Rundschau“ auf Grund zuverlässiger Mitteilungen in folgender Form verbreitet worden. „Ich bin“, sagte der Kaiser, „von der Ausstellung der Entwürfe sehr enttäuscht. Vor allem weiss ich nicht, was die Architekten mit ihren riesenhaften Tempelbauten wollen, welche Unsummen verschlingen würden, ohne dass der Zweck, dem Kaiser als solchem ein würdiges Monument zu schaffen, erreicht wäre. Die Aufgabe ist nur durch einen Bildhauer zu lösen. Ein Hintergrund braucht nicht erst geschaffen zu werden. Die Schlossfreiheit ist der geeignetste Platz und das alte Schloss der gegebene Abschluss für ein Monument, ähnlich denen des Grossen Kurfürsten und Friedrichs des Grossen. Das Brandenburger Thor so ohne weiteres abzureissen, als habe es keine Geschichte, oder es zu überbauen, einen Teil des Tiergartens zu zerstören oder gar die Bauten am Pariser Platz niederzulegen — das sind unglaubliche Ideen. Es soll ja eine aussergewöhnlich hohe Summe für das Denkmal verwendet werden, doch nur für ein grosses und würdiges plastisches Werk. Ich würde keinem ausgestellten Modell einen Preis gegeben haben. Die endgültige Lösung der Aufgabe — dies führte der Kaiser noch näher aus — kann nur durch eine engere Konkurrenz von fünf bis sechs Bildhauern stattfinden, welche noch näher zu bezeichnen sein würden. Der einzige Entwurf, welcher der gestellten Aufgabe am nächsten kommt, ist der von Reinhold Begas.“

*** *In betreff des Landesausstellungsgebäudes im Ausstellungspark zu Berlin* hat, wie die Nationalzeitung mitteilt, der Kultusminister beschlossen, dass eine andere grössere Ausstellung, als die der Akademie der Künste, fortan in diesen Räumen nicht mehr stattfinden soll, dass darüber hinaus nur solche Ausstellungen hier ein Unterkommen finden sollen, welche nach Anlage und Dauer nicht mit der Kunstausstellung räumlich und zeitlich in Streit geraten.

= tt. *Frankfurt a. M.* In der Friedhofkapelle sind an beiden inneren Seitenmauern die Figuren der „Hoffnung“ und des „Schmerzes“ von *Leopold Bode*, dem begabtesten Schüler des verstorbenen Professors von Steinle, in Wachstempera dargestellt. Nach desselben Künstlers Farbenskizze und Karton ist auch das Glasmalereifenster der Kapelle ausgeführt worden; es stellt den Erlöser dar. Der weitere dekorative Teil im Innern der Kapelle wurde durch den hiesigen tüchtigen Dekorationsmaler *Karl Grätz* hergestellt.

VOM KUNSTMARKT.

x. — *Berliner Kunstauktion.* Am 5. und 6. November wird die Bildersammlung des Herrn *A. Heynel* in Dresden durch *R. Lepke* in Berlin zur öffentlichen Versteigerung gebracht. Es sind 181 Gemälde, meist Niederländer, darunter viele bedeutende Stücke. Die hervorragendsten Nummern, *Gonzales Coques, Casp. Netscher, N. P. Berchem, Heda, G. F. Penni, M. Hobbema* sind durch Lichtdrucke wiedergegeben. Der illustrirte Katalog kostet 1 Mark.

ZEITSCHRIFTEN.

Bayerische Gewerbezeitung. 1889. Nr. 19.
Die Ausstellung für Unfallverhütung in Berlin. Fortsetzung. (Mit Abbild.)

Blätter für Kunstgewerbe. Bd. XVIII. Heft 8 u. 9.
Die Predigt vom Glase. (Fortsetzung.) — Die ägyptischen Textilfunde. — Kunstblätter: Italienische Seidenstickerei auf Leinen, um 1600. — Lederkoffer mit Handvergoldung. — Zinnbecher. — Kredenz, ausgeführt in Eichenholz — Monstranz, Kupfer, vergoldet. — Kassette in Eisen getrieben. — Kandelaber in vergoldeter Bronze. — Norwegischer Thronstuhl in Fichtenholz. 12. Jahrh. — Vergoldete Kanne nach altem Motive in Tombak getrieben. — Rahmen aus der Jesuitenkirche in Hall bei Innsbruck. — Opferkannen in vergoldetem Silber. 18. Jahrh.

Jahrbuch der Königl. preuss. Kunstsammlungen. Bd. X. 4. Heft.
François Briot und Kaspar Enderlein. Von J. Lessing. (Mit Abbild. und einem Lichtdruck.) — Verzeichnis der früher in Spanien befindlichen, jetzt verschollenen oder ins Ausland gekommenen Gemälde Tizians. Von C. Justi. — Das venezianische Grabdenkmal der Frührenaissance. (Schluss.) Von A. G. Meyer. (Mit Abbild.) — Ein Jugendbildnis der Maria von Ungarn. Von V. von Loga. (Mit Abbild.) — Die Bronzebüste des Battista Spagnoli im Königl. Museum zu Berlin, ein Werk mutmasslich des Gian Marco Cavalli. Von W. Bode. (Mit 2 Lichtdrucktafeln.) — Daniel Lindtmayer, nach den Handzeichnungen im Königl. Kunstgewerbemuseum und Königl. Kupferstichkabinet. Von B. Händke. — Lodovico III. Gonzaga, Markgraf von Mantua, in Bronzebüsten und Medaillen. Ein Nachtrag von W. Bode.

Die Kunst für Alle. Jahrg. 5. Heft 2.
Die erste Münchener Jahresausstellung 1889. Von Fr. Pecht. Die fremden Nationen. (Mit Abbild.) — Die Entwürfe zum Nationaldenkmal von Kaiser Wilhelm. Von Dr. G. Voss. — Die akademische Ausstellung zu Dresden. — Moderne Kunst auf der Hamburger Gewerbe- und Industrieausstellung. — Vollbilder: Auf der Wiese. Von K. F. Smith. — Thomas. Von E. v. Gebhardt. — Riviera. Von G. Schönleber. — Leibgericht. Von Th. Kleehaas.

Mitteilungen des k. k. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie. 1889. Heft 10.
Die Geschenke der Sammlung Figdor. Von A. Riegl. — Die Grundzüge der Heraldik. (Schluss.) Von H. Macht.

Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins. 1889. Heft 9 u. 10.
Ein bayerischer Plattner. Von C. Gurlitt. (Mit Abbild.) — Die Hamburgische Gewerbe- und Industrieausstellung. Von H. Groothoff. (Mit Abbild.) — Kunstgewerbliches auf der Pariser Weltausstellung. — Kunstblätter: Pokal der Augsburger Metzgerzunft. — Dasselbe. Unteransicht des Fusses, Unter- und Oberansicht des Deckels. — Saal aus dem Pellerhaus in Nürnberg. — Gemaltes Fenster im Rathaus zu Karlsruhe. — Vestibüllaterne — Tischdecke

Hierzu eine Beilage von **Carl Schleicher & Schüll** in Düren,

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN — KÖLN

Heugasse 58. — Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 4. 31. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

RELIEF UND STATUE IN DER GRIECHISCHEN BILDHAUEREI.

Von Ludwig von Sybel.

(Schluss.)

Alle Statuen sind auf die Vorderansicht berechnet. Waren sie in irgend einer Art Blindrahmen aufgestellt, so war die Vorderansicht die einzig gegebene; nicht anders aber stand der Beschauer dem Tempelbild gegenüber, nicht anders auch den an Wegen errichteten Standbildern. Wie er des Weges kam und wo er vor der Mitte des Bildes ankam, da machte er Halt und hatte ohne viel Suchen den richtigen Standpunkt inne. Es war nicht die Absicht, dass der Beschauer das Bild rings umgehen und von allen Seiten besehen solle; bekleidete Figuren vertrugen die Betrachtung von der Rückseite in der Regel gar nicht einmal. Der Künstler durfte die Rückansicht obenhin behandeln und entging damit der Qual, bei ihrer Harmonisirung wieder ändern zu müssen, was beim Disponiren der Vorderansicht geglückt war. Vor der Mitte einer jeden Statue also war gleichsam ein unsichtbarer Stein in den Fussboden eingelassen, auf welchen jeder Beschauer unbewusst trat, um vom einzig günstigen Standpunkt aus das Bild in sich aufzunehmen [1]).

Damit hängt ein anderes zusammen, die *flächenhafte Komposition,* welche die Statuen mit den Reliefs teilen. Bei Gruppen ist das Sachverhältnis am augenfälligsten; da stehen die Figuren in einer und derselben Ebene gereiht, ähnlich wie die Schauspieler am vorderen Rande der Bühne sich zu reihen pflegen. Der Steinblock, aus welchem die Gruppe gehauen ist, hat im ganzen Breite und Höhe, aber wenig Tiefe. Bei einfachen Standbildern kann die Sache sich nicht so aufdrängen, ihrem Gegenstande nach können sie nur wenig in die Breite gehen. Um so bemerkenswerter erscheint es, dass die Bildhauer eine Neigung verraten, ihren Statuen mehr Breite als Tiefe zu geben, durch Hinzufügen von Nebenfiguren und allerlei Beiwerk und durch dessen und der

1) Die Regel sollte auch für den modernen Beschauer gelten; und auch die zeichnerischen und Lichtbildaufnahmen sollten immer in der Vorderansicht genommen werden. Nicht so jedoch, wie es viele Zeichner und Photographen verstehen, welche allemal das *Gesicht* der Figur in der Vorderansicht aufnehmen zu müssen glauben, auch wo die Gestalt ganz oder halb zur Seite blickt. Es liegt doch auf der Hand, dass der Künstler, welcher seine Statue, etwa Praxiteles seine Knidia, seitwärts blicken liess, den Kopf nicht en face, sondern im Profil oder Halbprofil gesehen wissen wollte. Oft genug bereitet ja freilich die ungünstige Aufstellung in zu schmalen Galerien der richtigen Aufnahme Schwierigkeiten, doch weniger für den Zeichner, als für den gewöhnlichen Photographen. Daher sollte es nicht vorkommen, was leider geschieht, dass wichtige Statuen wohl in vier Ansichten aufgenommen und veröffentlicht werden, von rechts und von links, von der Rückseite und schräg von einer der vorderen Ecken, nur nicht genau von vorn. Die Aufnahme schräg von der Ecke, welche vom Zeichner und Photographen bevorzugt zu werden scheint, wohl als „interessanter" und „malerischer", verzerrt das Bild, ist eine Sünde gegen den Geist der Antike. Praxitelische Werke, wie die Knidia oder der Hermes, wünschen gar nicht „interessant" zu erscheinen; die durch die schräge Aufnahme eintretenden Verschiebungen und Schneidungen der Linien widersprechen der Absicht des Künstlers. Dessen Werke sind so ganz auf die genaue Vorderansicht berechnet, dass sie ihre volle und wahre Schönheit, die spezifisch praxitelische Schönheit, jedem vorenthalten, welcher sich nicht auf jenen unsichtbaren Stein stellen will. Vergl. m. Weltgeschichte d. Kunst, Seite 242.

Hauptfigur Anordnung in einer und derselben gemäldeartig sich ausbreitenden Ebene. Die Statue des *Meleager* steht in Vorderansicht zwischen dem zur Seite sitzenden Hund und dem an der anderen Seite den Eberkopf tragenden Felsblock.

Auf die Gesichtspunkte der flächenhaften Komposition und der umrahmten Aufstellung wollen wir noch einige der berühmtesten Marmorwerke prüfen.

Ein Hauptbeispiel jener in die Breite entwickelten und dem Gruppencharakter sich nähernden Statuen ist der zu Olympia gefundene *Hermes* des Praxiteles. Der Künstler hat dem Gott das Bacchusknäbchen auf den linken Arm gesetzt, welchem ein in Ellbogenhöhe abgeschnittener Baumstamm zur Stütze dient; letzterer ist durch den darauf gehängten Mantel belebt und auch wieder verbreitert. Aufgestellt aber war das Bildwerk im Heratempel in dessen dreischiffigem Innern, rechter Hand zwischen der zweiten und dritten Säule, mit der Front nach dem breiten Mittelschiffe, den Rücken gegen das schmale und unzugängliche Seitenschiff. Somit stand es, vom Mittelschiff aus zu betrachten, vor dunklem, geschlossenem Hintergrund, selbst unmittelbar umrahmt von zwei Säulen und dem Architrav darüber, als ein Vollrelief mit der Wirkung eines plastischen Gemäldes.

Bei der *knidischen Aphrodite* desselben Meisters steht die Vase, auf welche die Göttin das Gewand fallen lässt, in derselben Ebene mit ihrer Vorderseite selbst. Was nun aber die Aufstellung dieses den höchsten Gipfel der griechischen Marmorskulptur bezeichnenden Werkes angeht, so könnte es scheinen, als ob es unsere Regel nicht bestätige. Die Knidia, zu welcher die Kunstfreunde des Altertums wallfahrteten, wie die heutigen zur Sixtinischen Madonna, stand in einer eigens für sie im Park des Heiligtums hergerichteten Kapelle. *Plinius* sagt, dieselbe habe sich „ganz öffnen lassen", so dass man das Bild „von allen Seiten" hätte sehen können. Wie der büchergelehrte Schöpfer der grossen Encyklopädie dieses allseitige Oeffnen des Tempels sich dachte, ist nicht klar, auch unerheblich; genauer beschreibt *Lucian* die Sache. Ganz einfach, die Kapelle hatte wie jeder Tempel eine Thür in der Front, durch sie traten die Besucher vor dies wie vor jedes andere Tempelbild. Nachdem sie hier sich satt gesehen, mussten sie durch dieselbe Thüre das Haus wieder verlassen und es durch eine, gewiss auch hohe Hinterthür wieder betreten, um die Kunst zu bewundern, welche der Meister an der Rückseite des Marmors aufgeboten hatte. So Lucian. Da ist keine Rede von einem freien Stande der Figur, welcher dem Beschauer erlaubt hätte, sie zu umkreisen und von allen Seiten zu betrachten. Während andere Tempelbilder nur von vorn zu sehen waren, fand hier eine Ausnahme insofern statt, als man auch durch eine Hinterthür eintreten konnte, um die Rückseite zu sehen; natürlich war die Vorderthüre solange geschlossen, und wieder stand die Göttin in architektonischem Rahmen vor dunklem Hintergrund. Die Ausnahme bestätigt lediglich die Regel.

Die Gruppe des *Laokoon* ist, der Wirklichkeit gar nicht entsprechend (in der Wirklichkeit würde sie sich mehr ballen), gemäldeartig ausgebreitet; obendrein gehört sie der spätergriechischen, hellenistisch-römischen Zeit an, welche über den mangelnden Naturalismus der alten Kompositionsweise, über das Gestellte der Gruppe, gewiss im klaren war, und doch hielt sie daran fest. Diese Anordnung wird mit bedingt durch den Umstand, dass der Laokoon für Aufstellung in architektonischem Zusammenhang berechnet ist, in einer Nische oder nur vor einer Wand. So wurde die bereits flächenhaft komponirte Gruppe durch die Aufstellung vollends zum Relief.

Wie aber steht es mit dem *Farnesischen Stier*, diesem echten Erzeugnis des Hellenismus und seines gegen alle Schranken drängenden, dem Barock geistverwandten Überschwanges? Wie gewaltig quillt die hier wirklich sich ballende Gruppe dem Beschauer entgegen und scheint jedes Rahmens zu spotten. Eben hiermit aber, dass sie dem Beschauer entgegen wächst, setzt sie, auch bei Aufstellung im Freien, doch einen Hintergrund voraus, welchem sie entwuchs, entquoll. Als Vorboten solchen Herausquellens heben schon einige jener zum Vollrelief entwickelten Familiengruppen in den athenischen Grabkapellen leise an, aus dem Rahmen hervorzukommen, um eben so viel nämlich, wie der Bildhauer den Rahmen zurückschnitt; ja schon an den Parthenongiebeln hängen die Figuren stark über den Rand des Giebels vor.

Nachdem wir gesehen haben, wie jede Statue nicht bloss ihrem Typus nach zu einem Relief verwendet werden konnte, sondern auch ihrer flächenhaften Komposition entsprechend durch richtige, das heisst architektonisch umrahmte Aufstellung ohne weiteres zum Relief ward, ebenso wie die Giebelfiguren im Giebel, so wollen wir jetzt zu einer Art Probe den entgegengesetzten Gedankengang verfolgen und fragen, ob auch aus jedem Relief eine Statue oder Statuengruppe, überhaupt ein Rundbild

werden könne. Selbstredend kann dies nur von Vollreliefs gelten; Basreliefs müssten zu dem Zwecke erst zu Vollreliefs entwickelt werden. Um aber ein *Vollrelief zum Rundbild zu machen*, brauchte man nur den Rahmen und Hintergrund abzunehmen; die Rückseite noch nachzuarbeiten wäre angesichts so vieler hinten unausgearbeiteter Statuen nicht einmal unerlässlich. Wenn nicht alles täuscht, so hat ein ähnliches Verfahren noch im Altertum selbst einmal Anwendung gefunden und sein Ergebnis gehört unter die meist bewunderten Antiken. Es ist die bisher in *Villa Ludovisi* bewahrte, von *Reinhard Kekulé* herausgegebene Gruppe von der Hand des griechischen Bildhauers *Menelaos* etwa aus der Zeit des Kaisers Augustus, ein Jüngling und eine Frauengestalt, von *Winckelmann* auf Orest und Elektra gedeutet, von anderen auf andere Personen der griechischen Heldensage. Dagegen hat *Conze* auf die Verwandtschaft der Gruppe mit gewissen Typen der in den griechischen Grabreliefs dargestellten Familienscenen hingewiesen. Demnach wäre zu sagen, dass der Bildhauer Menelaos, da ihm der Auftrag wurde, eine Gruppe einerlei welcher Bestimmung zu liefern, eines jener Grabreliefs des vierten Jahrhunderts zum Vorbilde nahm, dessen wie in einer Kapelle stehende Figuren zur vollen Körperlichkeit entwickelt waren. Die Kapelle liess er in der Kopie fort; ihr einstiges Vorhandensein wird nur durch einen kleinen Rückstand der Hinterwand verraten, welchen der Bildhauer in Gestalt eines Täfelchens am linken Bein des Jünglings als Stütze der gebrechlichen Knöchelpartie stehen liess; es diente ihm zugleich zur Aufnahme seiner Künstlerinschrift. Das unregelmässig geformte Täfelchen kann nicht als Bild eines Grabmals verstanden werden, ist auch für eine blosse Stütze ungewöhnlich, während es sich als Ausschnitt und Rückstand der beseitigten Kapellenhinterwand ungezwungen erklärt [1]).

Sollten wir uns bezüglich dieses Werkes auch täuschen, so kann doch die Möglichkeit des beschriebenen Verfahrens nicht bestritten werden. Man betrachte daraufhin nur die erwähnten attischen Grabreliefs. Im Friedhof vor dem Dipylon steht ein besonders mächtiges Hochrelief (es stellt ein *Symposion* dar, vorn hält ein Kahn mit dem Fährmann darin), welchem von Haus aus kein Rahmen gegeben war. Andere haben ihn im Sturm der Zeiten verloren, wie das am *Ilissos* gefundene herrliche Marmorbild des Jünglings mit Knabe und Jagdhund, daneben der trauernde Vater — ein Werk der Bildhauerei, aber malerisch empfunden, ein Gemälde, einerlei ob mit oder ohne Farbe; und noch reiner wirkte es als Gemälde, da der kräftige Rahmen es noch umschloss, die plastische Energie dämpfte und die Stimmung hob. Auch dies Meisterstück hellenischer Skulptur ist ein Vollrelief, die Hauptfigur in voller Rundung herausgearbeitet, Arme und Beine frei gelöst, so dass man dahinter durchgreifen kann. Wäre Hintergrund und Rahmen nicht so unentbehrlich für das Gemälde und für das Wirken seiner Stimmung, man könnte wahrhaftig versucht sein, dem Meissel zu grollen, dass er die herrliche Jünglingsgestalt nun nicht auch völlig aus dem Blocke herausgeholt und ohne engenden Rahmen frei hingestellt habe zu allseitiger Bewunderung.

Einem anderen der edlen Grabmäler vor dem Dipylon fehlt jetzt der Oberteil des Rahmens mit samt dem Kopf der Figur und dem Reliefgrund (Sybel 3351). Denkt man sich die Rückseite der Gestalt, eine in Halbprofil sitzende Dame, ausgearbeitet, und den abgebrochenen Kopf ihr zurückgegeben, so hat man ein Rundbild genau in der Art und genau so fesselnd wie die Mormorstatuen sitzender Frauen aus dem Anfange der römischen Kaiserzeit, welche unter dem Namen *Agrippina* berühmt sind. Ganz nahe bei dem eben besprochenen glänzt ein besser erhaltenes grosses Grabmal, der *Demetria* und *Pamphile*, welche in voller Körperlichkeit uns anblicken, jene stehend, diese sitzend. So malerisch auch dies Bild vornehmlich durch die rahmende Kapelle wirkt, so ist doch gerade hier unleugbar, dass die Frauengruppe eine freie, ganz statuarische Aufstellung sehr wohl vertragen würde; man brauchte nur die umschliessende Architektur abzubrechen und vielleicht noch die Rückseiten der zwei Figuren auszuarbeiten, um sicher zu sein, das schönste Rundbild zu gewinnen. Am Gipsabguss dürfte man den Versuch wagen und er würde lehrreich sein.

Wenn nun so von allen Seiten eine innerste Verwandtschaft und Wesensgleichheit der Statue mit dem Relief sich ergiebt, drängt sich da nicht die Frage ganz von selbst auf, ob nicht auch in technischer Beziehung die Statuen den Reliefs gleich stehen, ob sie nicht in der Weise der Reliefs entstanden und erst ganz zuletzt durch Freimachen auch der Rückseite zu Rundbildern geworden seien.

Für die Auffassung und Behandlung der Stein-

---

6) Vergl. *Conze*, Zeitschrift für österreichische Gymnasien 1870 und Sitz.-Ber. der Wiener Akad. 1872 und 1875. Über die von *Fabricius* und *Wissowa* im Museo Torlonia entdeckte Wiederholung der „Elektra", welche auch zu einer Gruppe gehörte, vgl. *Fr. Hauser*, Neuattische Reliefs, Seite 186.

bilder im gesamten Altertum scheint das Verfahren der alten Ägypter ein ins Gewicht fallendes Zeugnis abzulegen. Einige ihrer ältesten Statuen aus der Pyramidenzeit, wie der sogenannte *Scheich el beled* und andere, sind bekanntlich aus Holz gearbeitet, aus dem runden Stamm gehauene freistehende Rundbilder ohne eigenen Hintergrund. Andere aber sind Werke der Steinbildnerei. Da wurden die zuerst in der Holzbildhauerei geschaffenen statuarischen Typen in die andere Technik einfach übertragen und zwar *im Sinne der Vollrelieftechnik*. Man nahm einen aufgerichteten, rechteckig zugehauenen Steinblock und *arbeitete von vorne in denselben hinein,* bis die Figur herausgeschält war; den hinteren Teil des Blockes liess man, allerdings in wechselnder Höhe, stehen wie beim Hochrelief den Hintergrund. Da es sich um Statuen handelte, so gab man dem Werke natürlich keinen Rahmen.

Ebendasselbe haben die Griechen nun zwar nicht gethan; ungeachtet naher Verwandtschaft ihrer ältesten statuarischen Typen mit gewissen ägyptischen haben sie hinter dem Rücken ihrer Standbilder doch keinen Grund stehen lassen, sondern sie ganz als Rundbilder behandelt. Die Frage ist dann nur noch, auf welchem Wege sie das Rundbild technisch gewonnen haben, ob sie den Block von allen Seiten zugleich in Angriff nahmen, oder wie die Ägypter und wie sie im Gebiete der Steinarbeit beim Relief es selbst gewohnt waren, nur von der Vorderseite. An den in fertigem Zustande erhaltenen Statuen lässt sich die Frage nicht zur Entscheidung bringen; auch nicht an den ziemlich zahlreich erhaltenen *abbozzi*, welchen zwar die letzte Haut noch abzunehmen bleibt, die aber bereits ganz aus dem Marmorblocke herausgeschält sind. Doch kenne ich einen Marmor, welcher ein früheres Stadium der Arbeit vergegenwärtigt, da die Figur noch zu einem grossen Teil im Blocke steckt. Es ist der in mehrfacher Beziehung interessante *sich kränzende Palmträger* im Centralmuseum zu Athen [1]), neben mehreren anderen antiken Abbildungen die einzige Marmorkopien ach einem einst gewiss berühmten Bronzeoriginal. An ihm sind nicht diese oder jene beliebigen Teile zufällig noch im Stein stecken geblieben, sondern genau die Rückseite ist es; die völlig freigelegte Vorderseite hat der Bildhauer soweit gefördert, dass auch hier wieder nur die letzte Haut abzunehmen bliebe. Mithin hat er *von vorn* in den Stein hineingearbeitet, gerade wie die Ägypter thaten, oder als gälte es ein Relief; dass es aber nicht ein Relief werden sollte, sondern ein Rundbild, zeigt, von anderem abzusehen, die runde Form der Plinthe und die ganze, übrigens abnorme Gestalt des Rohblocks. Spuren von Anwendung der Punktirmethode sind meines Erinnerns hier nicht vorhanden.

Wenn wir aber Recht haben, die Statuen in der Weise von Reliefs entstanden zu denken, so eröffnet sich alsbald eine neue Perspektive. *Conze* hatte bereits ausgesprochen, dass die alten Bildhauer ihre Reliefs in der Regel ohne Hilfsmodelle unmittelbar aus dem Stein hieben. Dasselbe Verfahren wäre nun auch bei den Statuen anwendbar gewesen (es ist immer nur von Marmorstatuen die Rede, Erzbilder konnten ohne Thonmodelle nicht hergestellt werden); und es ergäbe sich die Möglichkeit, einer auffallenden, oft besprochenen, aber noch nicht befriedigend erklärten Überlieferung einen Sinn abzugewinnen, ohne dem Wortlaut der Nachricht Gewalt anzuthun. *Plinius* hat keinem geringeren Gewährsmann als dem berühmten *Varro* die Notiz entnommen, welche den seiner Zeit hochangesehenen Künstler *Pasiteles* einen Griechen aus Unteritalien und Zeitgenossen des Varro, angeht, derselbe habe das Modelliren für die Mutter der Caelatur, der Erzbildnerei und der Skulptur, kurz aller „plastischen Künste", erklärt und er habe nie ein Werk gemacht, ohne es zuvor in Thon zu modelliren. Da scheint es denn wirklich, als ob die Ausführung nach vorgängigem Thonmodell bei den alten Bildhauern keineswegs die Regel gewesen sei; denn sonst hätte es bei Pasiteles nicht auffallen können, dass er jedes Werk erst modellirte. Um übrigens das Können eines griechischen Künstlers richtig zu würdigen, dürfen wir nicht unterlassen, die durch Jahrhunderte stetig fortgehende Kunstüberlieferung, die aus einfachsten Anfängen zuletzt zu erstaunlichem, doch immer übersichtlichem Reichtum entwickelte Technik und die durch Vererbung und Schulung gewährleistete Sicherheit von Auge und Hand zu ihrem vollen Werte in Anrechnung zu bringen. Auch darf uns der Umstand nicht beirren, dass die heutigen Bildhauer den Meissel mehr und mehr dem Marmorarbeiter überlassen und sich fast ganz auf das Modellirholz zurückziehen.

Wenn also einen neuen Michelangelo die Lust anwandeln sollte, ohne erst ein Thonmodell zu machen, direkt auf den Marmor einzuhauen, so könnte er von den Alten lernen, was dazu gehört und auf welche Weise die Sache mit einiger Aussicht auf Erfolg sich allenfalls thun liesse.

1) Sybel 411; Bull. de corr. hell. 5, pl. 3.

Mit den einfachsten Mitteln nicht das unbedingt Grösste, sondern das gerade Zutreffende zu leisten, war griechische Weise. Sie hat ihnen erstaunlich viel geholfen, denn sie hat ihnen unendlich viel erspart.

KUNSTLITTERATUR UND KUNSTHANDEL.

Die Handzeichnungen alter Meister in der Kgl. Bibliothek zu Windsor - Castle. (257 Kohle-Photographien von Ad. Braun & Cie., Dornach.)

Mit obigem soeben erschienenen Werke haben die Herausgeber sich zur Wiedergabe von Handzeichnungen zurückgewendet, nachdem sie die letzten Jahre fast ausschliesslich mit Ölgemälden sich beschäftigt hatten. Wenn auch die trefflichen Publikationen der Galerien in Petersburg, dem Haag, Amsterdam, Florenz sich mit vollstem Recht allseitigen Beifalls erfreuen, so hat doch mancher Kunstfreund und Forscher wohl im stillen den Wunsch gehegt, den Vorrat von Handzeichnungen alter Meister, welchen die Firma Braun ihm in früheren Jahren zugeführt, allmählich auch noch vermehrt und vervollständigt zu sehen. Wer sich des grossen Aufsehens erinnert, welches in den sechziger Jahren die Zeichnungen des Louvre, der Albertina, der Uffizi machten, wer bedenkt, welchen Einfluss das Erscheinen dieser Werke auf das ganze kunstgeschichtliche Studium ausgeübt, der wird jenen Wunsch sehr erklärlich finden. Auch über die Art und Weise, wie er erfüllt worden ist, wird man sich nur freuen können. Die Handzeichnungssammlung der Kgl. Bibliothek in Windsor ist ja im grossen und ganzen bekannt; man weiss, dass sich dort die herrlichen Porträtskizzen Holbeins, ein ganzer Band mit Zeichnungen Leonardo's befinden, aber nur wenige wissen, dass die Windsor-Sammlung an Umfang wie an innerem Werte die meisten ähnlichen übertrifft, vielleicht nur denen im Louvre und in den Uffizi nachsteht.

Über ihre Entstehung wissen wir wenig. Um 1732 fand die Königin Karoline, Gemahlin Georgs II., in einem vergessenen Schranke des Palastes zu Kensington die achtzig von Holbein gezeichneten Porträts. Etwa dreissig Jahre später zog der Bibliothekar Georgs III., Dalton, aus demselben Schranke das Leonardo'sche Skizzenbuch ans Licht. Es ist nur Vermutung, dass diese Schätze seit den lustigen Tagen Karls II. in ihrem Versteck gelegen, dass dieser König sie vielleicht auf Rat und Vermittlung Sir P. Lely's aus der Versteigerung Lord Arundels (ca. 1675) habe kaufen lassen; auch in den Inventarien der Kunstsammlungen Karls I. lassen sich weder diese noch andere Zeichnungen nachweisen. Erst vom Vater Georgs III., Friedrich, Prinz von Wales, wissen wir u. a., dass er von Dr. Mead viele Zeichnungen und Miniaturen kaufte: z. B. die herrlichen 68 Poussins, welche früher Kardinal Massimi gehört hatten. Weitaus das meiste verdankt Windsor Georg III., dessen Bibliothekar Dalton, unterstützt durch den damaligen englischen Konsul Smith in Venedig nicht nur ganze Sammlungen (wie die des Kardinals Albani, die der Bonfiglioli in Bologna) erwarb, sondern auch bei Einzelverkäufen (Lely, Crozat u. a.) gute Blätter für die königl. Bibliothek sicherte. Genug, seit Anfang dieses Jahrhunderts hatten sich so gegen 18000 Blatt allmählich in Windsor zusammengefunden.

Wie bei allen im 18. Jahrhundert entstandenen Sammlungen, so liegt auch hier der Zahl nach der Schwerpunkt bei den späteren Italienern, den Carracci, Guercino, Domenichino und ähnlichen. Sie gelangten zu Hunderten, ja Tausenden (allein 1700 Zeichnungen von Domenichino!), aber auch in seltener Schönheit, viele aus der Sammlung Carlo Maratti's, in die des Kardinals Albani und so nach Windsor. Von Konsul Smith kamen die schönen Canaletto's, von Kardinal Massimi die schon oben erwähnten Poussins, die sich in Windsor auf 140 vermehrten, und in keinem anderen Kabinet von ähnlicher Schönheit gefunden werden. Mit noch grösserem Interesse wendet sich der heutige Kunstfreund zu den herrlichen Zeichnungen Leonardo's, — zu den Michelangelo's, unter denen ihn die wunderbaren, für Tommaso de'Cavalieri liebevoll ausgeführten Blätter, oder die drei Kämpfe des Herkules fesseln müssen, zu den etwa 20 Zeichnungen Raffaels allerersten Ranges, an denen sich die Entwicklung des Meisters so schön verfolgen lässt, von einigen Madonnenentwürfen der früheren Zeit über die erste, sehr an Fra Bartolommeo anklingende Skizze zur Disputa bis zu den grossartigen Studien zu einer Auferstehung, die ihn in der letzten Zeit beschäftigte, aber leider ihre Vollendung nicht erreicht hat. Von allen Meistern, deren Namen wir hier genannt, giebt die neueste Publikation Brauns eine erhebliche Anzahl ausgezeichneter Blätter: Holbeins Porträts erscheinen vollständig, dann Leonardo mit 71, Raffael mit 21, Michelangelo mit 16 vorzüglichen Nummern, daneben einige ausgezeichnete Correggio's, Fra Bartolommeo's, Perugino's, und vereinzelte ältere Meister, auch vier bedeutende Blätter unseres Dürers. Dass die Wiedergabe nichts zu wünschen lässt, versteht sich so ziemlich von selbst. Welch ein Abstand von

den vor dreissig Jahren versuchten Photographien oder gar von den uns so fremd anmutenden Faksimilestichen des vorigen Jahrhunderts zu diesen Kohlendrucken der Holbeinschen Köpfe! Durch sorgfältige Auswahl des Papiertones in Verbindung mit der Farbenempfindung der Platten ist es gelungen, bei den meisten Drucken eine fast identische Wiedergabe der Originale zu erzielen.

Mag das hier gesagte genügen, um zu zeigen, dass das neueste Werk des Braunschen Verlages keinem der früheren an Interesse des Inhaltes oder an Güte der Ausführung nachsteht, so bleibt doch dem, dem es gestattet war, die Windsor-Sammlung genau kennen zu lernen, noch der Wunsch nach einer baldigen Ergänzung, welche die für jetzt übergangenen Meister berücksichtigte. Es soll das nicht heissen, dass wir alle 1700 Domenichino's oder die 140 Poussins kopirt zu sehen wünschen; aber gerade weil sich in Windsor diese Meister zweiten Ranges in so ganz ungewöhnlicher Güte und zweifelloser Echtheit vertreten finden, würde eine knapp bemessene Auswahl von je einigen der mustergültigsten Blätter der richtigen Kenntnis dieser jetzt vernachlässigten Grössen gute Dienste leisten. Wer die Carracci und alle späteren Bolognesen, wer Parmeggianino, die Schule Raffaels und die sogenannte Schule von Fontainebleau von ihrer besten Seite kennen lernen will, wird sie in den zahlreichen Sammelbänden der Kgl. Bibliothek aufsuchen müssen. Hoffen wir, dass eine kundige Hand bei günstiger Gelegenheit das Beste auswählt und dass es alsdann in der treuen Wiedergabe der Braunschen Kohlendrucke auch weiteren Kreisen wird zugänglich gemacht werden!

C. RULAND.

TODESFÄLLE.

— tt. *Karlsruhe.* Der am 13. Oktober in Berlin verstorbene Historien- und Schlachtenmaler *Friedrich Kaiser* war 1815 in Lörrach im Grossherzogtum Baden geboren, wurde zum Steindrucker bestimmt, in Paris durch Horace Vernet aber veranlasst, sich der Malerei zu widmen. Nachdem er seine technische Ausbildung in München erlangt, wandte er sich nach Karlsruhe und malte zuerst Scenen aus dem badischen Aufstande. Hierdurch kam er mit dem damaligen Prinzen von Preussen in Verbindung, welcher ihn 1850 bewog nach Berlin überzusiedeln. Dort haben ihm namentlich die Kriege von 1864 und 1866 mannigfache künstlerische Anregung gegeben. Von seinen vielfach im Privatbesitze befindlichen Bildern nennen wir u. a.: „Verwundung des Prinzen Friedrich Karl von Preussen bei Wiesenthal", „Bivouak vor Düppel", „Kaiser Wilhelm vor Paris eine Geschützposition inspizirend". Die grossherzogl. Gemäldegalerie in Karlsruhe besitzt von dem verstorbenen Künstler ein grosses Ölgemälde „Markgraf Ludwig von Baden als Sieger über die Türken bei Szlankament im Jahre 1691".

KONKURRENZEN.

=tt. *Bremen.* Unter den deutschen Architekten ist behufs Erlangung von Bauplänen für einen in unserer Stadt zu errichtenden Justizpalast ein öffentlicher Wettbewerb ausgeschrieben. Zur Jury gehören u. a. die Geh. Oberbauräte *Endell* und *Nath* in Berlin; an Preisen sind 18000 Mark bestimmt, darunter 6000 Mark für den besten Entwurf. Die Baupläne sind bis zum 1. April 1890 hier einzureichen.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Aus Anlass der Berliner Kunstausstellung* hat der Kaiser den nachbenannten Künstlern, welche sich auf der Austellung besonders hervorgethan haben, zu verleihen geruht: I. die grosse goldene Medaille für Kunst: dem Maler Prof. *Eugen Bracht* in Berlin, dem Maler Prof. *Gustav Schönleber* in Karlsruhe; II. die kleine goldene Medaille für Kunst: dem Maler Prof. *Otto Brausewetter* in Berlin, dem Maler *Josef Falat* in Berlin, dem Bildhauer *Johann Hirt* in München, dem Maler *Konrad Kiesel* in Berlin, dem Maler Prof. *Joseph Wenglein* in München. Gleichzeitig hat der Senat der Akademie der Künste den nachbenannten Künstlern eine besondere Anerkennung in Form der „ehrenvollen Erwähnung" zu teil werden lassen: dem Maler *Paul Barthel* in Berlin, dem Maler *Ludwig Dettmann* in Berlin, dem Maler *Fritz Fechner* in Berlin, dem Maler *Louis Feldmann* in Düsseldorf, dem Maler *J. Hamza* in Wien, dem Maler Prof. *Heinrich Hansen* in Kopenhagen, dem Maler *Heinrich Hartung* in Düsseldorf, dem Maler *Hermann Lang* in München, dem Maler *Paul Meyer*-Mainz in Mainz, dem Maler Prof. *Otto Piltz* in München, dem Maler *Theodor Rocholl* in Düsseldorf, dem Maler *Karl Röchling* in Berlin, dem Maler *Konrad Siemenroth* in Berlin, dem Maler *Julius Wentscher* in Berlin, dem Maler *Alessandro Zezzos* in Venedig, dem Bildhauer *Ludwig Cauer* in Berlin, dem Bildhauer *Reinhold Felderhoff* in Berlin, dem Bildhauer *Johannes Hirt*-Worms in Berlin.

*** *Personalien.* Die Bildhauer *Ernst Herter* und *Julius Moser* in Berlin haben den Professortitel erhalten. — Dr. *Paul Wolters* ist zum zweiten Sekretär an der archäologischen Reichsanstalt zu Athen, Dr. *Christian Hülsen* zum zweiten Sekretär an der archäologischen Reichsanstalt in Rom ernannt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

O. M. *Kunstgewerbemuseum in Berlin.* Die Sammlung der Stoffe und Stickereien, Spitzen, Teppiche wird im Lichthofe des Museums in sieben Gruppen zur Ausstellung gelangen. In Verbindung mit diesen Ausstellungen werden von Prof. Dr. *Lessing* im Hörsaale des Museums zehn Vorträge gehalten werden, je an einem Sonnabend von 12 bis 1 Uhr. Anschliessend an dieselben werden zur weiteren Erläuterung der ausgestellten Stücke von 1 bis 3 Uhr Direktorialbeamte in der Ausstellung anwesend sein.

H. A. L. *Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.* Nach einer Meldung des Dresdener Anzeigers vom 18. Oktober sind aus den Mitteln der Pröll-Heuer-Stiftung folgende Gemälde auf der akademischen Ausstellung angekauft worden: *Franz von Lenbach,* Bildnis des italienischen Ministers Marco Minghetti, *Karl N. Bantzer* in Strehlen bei Dresden, Wallfahrer am Grabe der heil. Elisabeth", *Aloys Fellmann* in Düsseldorf, „Das Gelübde" (Aufnahme eines Benediktiners in den Orden), *Jacques Schenker* in Dresden, „Frühling am Kanal" und *C. Schönher,* „Eremit" (Petrus Forschegrund, nach einer Legende). Vorausgesetzt, dass die in dem Katalog für die betreffenden Bilder angesetzten Summen beim Ankauf fest-

gehalten worden sind, würde sich der diesjährige Aufwand aus den Zinsen der Stiftung auf 37400 Mark belaufen.

*** *Für die Berliner Nationalgalerie* ist *Wilhelm Riefstahls* Gemälde „Glaubensboten in den rhätischen Alpen" angekauft worden. Aus der akademischen Kunstausstellung ist, wie die Nordd. Allg. Ztg. mitteilt, der Ankauf der Gemälde „Königin Luise auf der Flucht" von *E. Hildebrand* und „Herbstlandschaft" von *J. Wenglein* und der Statue „Arethusa" von *Johann Hirt* in München beabsichtigt.

NEUE DENKMÄLER.

*** *Das von Prof. Hermann Volz in Karlsruhe geschaffene Geibel-Denkmal* ist am 18. Okt. auf dem Koberg in Lübeck, welcher den Namen Geibel-Platz erhalten hat, enthüllt worden.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

= tt. *Bremen.* Am 15. Oktober wurde der neue Centralbahnhof unserer Stadt dem Verkehre übergeben; derselbe wurde nach den Plänen von Prof. *Hubert Stier* erbaut, welcher auch den Hauptbahnhof in Hannover vor einigen Jahren entworfen und ausgeführt hat. Der ganze Bahnhof kostet circa 9 Millionen Mark, das Hauptgebäude ist in rotem Backstein mit grauen Sandsteineinfassungen hergestellt worden. Die Ausschmückung des prächtigen Fürstenzimmers erfolgte unter Leitung *Baums*, des Dekorateurs vom Strassburger Kaiserpalaste. Die Malereien der Wartesäle und der Eingangshalle für die Bahnzüge wurden von *Grüder* aus Frankfurt a. M. und *Dierksen* aus Hannover hergestellt.

= tt. *Heidelberg.* Das hiesige Rathaus hat nach den Plänen des Architekten *Lender* einen neuen Flügelbau erhalten und in dessen mit Holzschnitzereien im Stile italienischer Renaissance durchgeführten Saale wird Prof. *Wilhelm Lindenschmit* in München die malerische Ausschmückung vornehmen. Als Thema des Hauptbildes wurde der Vorgang gewählt, wie Kurfürst Otto Heinrich den Professoren der Heidelberger Universität 1558 deren Reformirung überträgt. Rechts und links werden sich daran verschiedene allegorische Darstellungen schliessen, welche Kunst und Wissenschaft, Gewerbfleiss und Handel zeigen und in Verbindung mit diesen sollen noch eine Anzahl architektonischer und landschaftlicher Bilder in dem Saale zur Ausführung gelangen.

x.— Um die *Freilichtmalerei* üben zu können und den *Tiermalern* Gelegenheit zu geben nach lebenden Tieren zu zeichnen und zu malen, hat die Wiener Akademie einen dem Hofphotographen Jos. Löwy gehörigen Atelierbau gemietet. Auch stehen der Hofraum des betreffenden Hauses, sowie die in diesem aufgebaute Drehscheibe und der anstossende Garten der Akademie zur Verfügung. Die Spezialschüler der Akademie können die genannten Lokalitäten mit Einwilligung ihrer Professoren zu ihren Studien benützen.

VOM KUNSTMARKT.

x. — *Dresdener Kunstauktion.* Montag den 18. Nov. d. J. kommt in dem Auktionsinstitut der Herren *v. Zahn & Jaensch* in Dresden eine ausgewählte Sammlung von schönen *Handzeichnungen* und *Aquarellen moderner Meister* unter den Hammer. Von verstorbenen Künstlern sind in erster Reihe Ludwig Richter, Schnorr, Overbeck, Genelli, Feuerbach, Steinle zu nennen; von lebenden sind Böcklin, Grützner, Max, Klaus Meyer, Diez und viele Meister Münchens vertreten.

— y. *Berliner Kunstauktion.* Amsler & Ruthardt, Behrenstrasse 29a, versteigern am 27. Nov. und folgende Tage eine wertvolle Sammlung von Bildnissen berühmter Russen und Polen in Kupferstich, Schabkunst und Farbendruck aus dem Besitze des Herrn *Iwan von Kuriss* in Odessa. Mit Rurik, dem Gründer des Reiches beginnend bis hinauf zu Kaiser Alexander II. folgen sich chronologisch in langer Reihe die Bildnisse aus den Herrscherfamilien Rurik und Romanow. Hieran schliessen sich die fürstlichen und Adelsfamilien, aus denen die Mehrzahl der hohen Würdenträger, Generale und Staatsmänner hervorgingen; es folgen Gelehrte, Dichter, Schriftsteller, Künstler u. a. In besondere Abteilungen abgezweigt finden wir die Bildnisse der polnischen Könige und die berühmter Polen. Ein Nachtrag bietet wichtige Ergänzungen zu den ersten Abteilungen der Sammlung und enthält ausserdem eine kleine, aber interessante Folge schwedischer, dänischer und norwegischer Bildnisse, unter welchen wir diejenigen Karls XII. und der Königin Christine besonders hervorheben möchten. Ebenso reich wie vom geschichtlichen ist die Sammlung auch vom künstlerichen Standpunkte aus. Mit ausgezeichneten Abdrücken sind vertreten die liebenswürdigen und anmutigen Arbeiten eines Bartolozzi, Cosway und Chodowiecki, ebenso vorzüglich die Meister des Bildnisstiches, wie Drevet, Daullé, Chereau, Falck, Haelwegh, Houbraken, Larmessin, Wille, G. F. Schmidt, Tschemesow, Delff, Hondius, Jan Muller, de Passe, desgleichen die Meister der Schabkunst wie Daniell, Dawe, Dickinson, Faithorne, Houston, Jacobé, Mac Ardell, Pichler, Pether, Smith, Stenglin, Walker, Ward, Watson, Wright und viele andere. Dem Katalog ist deshalb auch ein alphabetisches Verzeichnis der Stecher begegeben, welches dem Sammler nach dieser Richtung hin es ermöglicht, sich aufs leichteste zurechtzufinden. Der Katalog hat 1403 Nummern und vier Lichtdrucke.

ZEITSCHRIFTEN.

L'Art. No. 650.

Exposition universelle de 1889. Les peintres du centenaire. XII. Von A. Hustin. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1889. La peinture française, l'aquarelle, la gouache, le pastel, le burin, l'eau forte et la lithograpie à l'exposition décennale III. Von P. Leroi (Mit Abbild.) — Jules Dupré. Von A. Hustin. (Mit Abbild.) — Kunstblatt: Jeune fille à la fontaine. M. Robiquet pinx. — F. Jasinski sculp.

Gewerbehalle. 1889. Liefg. 11.

Tafel 71. Grabmal des Malers Schellein, entworfen von Prof. L. Theyer in Graz. — Tafel 72. Pokal in vergoldetem Silber aus dem Rathaus zu Veere (Holland). — Tafel 73. Buffet in mattem Nussbaumholz mit polirten Stäben, entworfen von Architekt F. C. Nillius in Prag. — Tafel 74. Holzschnitzereien aus verschiedenen Kirchen, jetzt im bayerischen Nationalmuseum in München (1450—1520). — Tafel 75. Entwurf einer schmiedeeisernen Kassette von Prof. L. Theyer in Graz. — Tafel 76. Kanzel im Munster zu Alt-Breisach (1597). — Tafel 77. Entwurf für eine Tischdecke in Leinendamast von A. Serda in Reichenberg.

Die graphischen Künste. XII. Heft 5.

Adolf Schreyer. Von Dr. R. Graul. (Mit Abbild.) — Die holländischen Landschaftsmaler in der Schweriner Galerie. — Die belebte Landschaft. Von W. Bode. (Mit Abbild.) — Kunstbeilagen: Wallachisches Fuhrwerk. Von A. Schreyer. Radirung von Fr. Krostewitz. — Der Waldsee. Von G. du Bois. (Holzschnitt.) — Herde im schattigen Thale. Von A. van de Velde. Radirung von W. Krauskopf. — Das Innere einer vlämischen Dorfkneipe. Von D. Teniers d. j. Radirung von W. Rohr. — Bildnis eines Ritters von Lorenzo Lotto. Radirung von P. Halm.

Architektonische Rundschau. Jahrg. VI. Heft 1.

Tafel 1. Geschäftshaus der k. k. priv. Allgemeinen Verkehrsbank in Wien, erbaut von Architekt F. Schachner daselbst. — Tafel 2. Wohnhaus Hofmann in Herborn, erbaut von Architekt L. Hofmann daselbst. — Tafel 3. Portale von St. Niklas und der Ursulinerinnenkirche in Prag. — Tafel 4. Wohnhaus Arnheim in der Roonstrasse zu Berlin, erbaut von Architekt J. Höniger daselbst. — Tafel 5. Konkurrenzprojekt für ein Denkmal des verstorbenen Abbé Dr. Fr. Liszt in Bayreuth, von Architekt Br. Schmitz in Berlin. — Tafel 6. Konkurrenzprojekt für das neue Rathaus zu Harburg von Prof. H. Stier in Hannover. — Taf. 7. Dachreiter, aufgenommen vom † Prof. F. Ewerbeck. — Taf. 8. Villa Herdweg in Stuttgart, erbaut von Eisenlohr & Weigle, Architekten daselbst.

Bekanntmachung.

Infolge der Einladung des unterzeichneten Komitees sind für den auf hiesigem Holbein-Platze auf Stadtkosten zu errichtenden, auf Kosten der Tiedge-Stiftung mit einer Statue der Gerechtigkeit zu schmückenden Brunnen fristgemäss 46 Entwürfe eingegangen.

Von diesen sind dem mit dem Motto: „*Kunst und Wissenschaft, Handel und Gewerbe*" bezeichneten Entwurfe No. 12 unter hauptsächlichster Berücksichtigung der Figur der erste Preis von 800 M., dem mit dem Motto: „*Fatum*" versehenen Entwurfe No. 25 aber in Rücksicht auf die gesamte Anlage und dem mit dem Motto: „*Porphyr*" versehenen Entwurfe No. 42 unter hauptsächlicher Berücksichtigung der Figur Preise von je 500 M. zuerkannt worden.

Als Urheber dieser Entwürfe ergaben sich bei Eröffnung der Briefumschläge: bei No. 12 der Bildhauer *Bruno Fischer*, hier, welchem mit Vorbehalt weiterer Vereinbarung mit dem Stadtrate wegen der Architektur des Brunnens die Ausführung übertragen werden soll, bei No. 25 der Professor *Otto Fritzsche* und der Architekt Baumeister *Karl Späte*, hier, und bei No. 42 der Bildhauer *Rudolph Hölbe* und die Architekten *Schilling* und *Gräbner*, hier. *Ehrender Erwähnung* wurden für wert erachtet die Entwürfe No. 22, Motto: „*Hoffnung*" und No. 36, Motto: „*Einfach*", beide mit alleiniger Rücksicht auf die Figur, hiernächst aber unter Berücksichtigung der gesamten Gestaltung die Entwürfe No. 6a, Motto: „*Die Gerechtigkeit behütet den Unschuldigen*", No. 30, Motto: „*Urania*" und No. 39, Motto: „*Greif*".

Als Urheber ergaben sich bei Eröffnung der Briefumschläge zu No. 22 der Bildhauer *Johann Baptist Weiss* in München, zu No. 36 Professor *Rentsch*, hier, zu No. 6a der Bildhauer *Richard König*, hier, zu No. 30 die Bildhauer *Georg Gröne* und *Hugo Meinhardt*, hier und zu No. 39 der Bildhauer *Oskar Rumm*, hier. Sämtliche Entwürfe werden von Sonntag, den 27. d. Mts. ab anderweit auf acht Tage im Brühlschen Palais öffentlich ausgestellt werden.

Die Briefumschläge derjenigen Bewerber, welche ihre Entwürfe binnen drei Wochen nach Schluss der Ausstellung nicht zurückverlangt haben, werden geöffnet und die betreffenden Arbeiten den Einsendern auf deren Kosten und Gefahr zugestellt werden.

Dresden, am 25. Oktober 1889.

Das Verwaltungskomitee der Tiedge-Stiftung.

Dr. Stübel,
d. Z. Vorsitzender.

Hierzu eine Beilage von **Carl Schleicher & Schüll** in Düren,

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN, Heugasse 58. KÖLN, Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 5. 14. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ALEXANDER COLIN UND SEINE WERKE. 1562—1612.

Von David von Schönherr.

Unter diesem Titel liegt in den vom Heidelberger Schlossverein herausgegebenen „Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses", Bd. II, Heft 2 und 3 (Heidelberg, K. Groos 1889) eine umfängliche, durch vierzehn Lichtdrucktafeln illustrirte Studie Schönherrs vor, die sich den gewinnreichsten archivalischen Forschungen des um unsere Kenntnisse von Kunst und Künstlern in Alt-Tirol hochverdienten Verfassers anreiht und dem kommenden Biographen des in die deutsche Kunstgeschichte hineingewachsenen niederländischen Bildhauers eine treffliche Vorarbeit bietet. An der Hand von Urkunden und Akten des Statthaltereiarchivs zu Innsbruck wird die Thätigkeit Colins von seinem Eintritt in die kaiserlichen Dienste bis zu seinem Tode verfolgt, die Zahl seiner gesicherten Werke um mehrere bedeutende Stücke vermehrt, über seine persönlichen und Familienverhältnisse bündige Auskunft erteilt, so dass dieses lediglich aus gleichzeitigen Zeugnissen und den hinterlassenen Denkmälern gewonnene Lebensbild des Meisters, durch eine gleich beglaubigte Schilderung seiner Frühzeit, insbesondere seines Anteils am Otto-Heinrichsbau in Heidelberg ergänzt, sich zu einem selten vollkommenen gestaltet hätte. Eine Hauptquelle für die Darstellung Schönherrs bildet die von Abraham Colin, dem Sohne des Künstlers, im Jahre 1623 an den damaligen Landesfürsten, Erzherzog Maximilian, gerichtete Bitt- und Denkschrift, in welcher die von seinem Vater für das Haus Österreich verfertigten Arbeiten aufgezählt werden. Die Berufung Colins aus seiner Vaterstadt Mecheln nach Innsbruck erfolgte nicht durch Kaiser Ferdinand I., wie bisher angenommen wurde, sondern durch die Kölner Bildhauer Abel, denen 1561 die Herstellung der vierundzwanzig Marmorreliefs am Grabmale Maximilians I. in der Hofkirche übertragen worden war; bei dem lockeren Lebenswandel des Brüderpaars machte aber die „Grabarbeit" nur geringe Fortschritte, und als beide um die Wende des Jahres 1563 rasch hintereinander vom Tode ereilt wurden, hatte ihre Werkstatt erst drei Reliefs abgeliefert. In dem kurzen Zeitraum bis März 1566 führte nun Colin, von vier niederländischen Gesellen unterstützt, die übrigen einundzwanzig „Historien" aus, für deren jede er zweihundert Gulden — um vierzig weniger als seine von ihm weit überflügelten Vorgänger — erhielt. Der völlig malerische Charakter dieser vielbewunderten Miniaturreliefs erklärt sich zur Genüge aus dem Umstande, dass der Maler Florian Abel in Prag, ein Bruder der Bildhauer, nach Angaben Dr. Selds, des Reichsvicekanzlers Ferdinands, die Visirungen zu zweiundzwanzig derselben entworfen hatte, während die Vorlagen zu den beiden letzten Tafeln vermutlich von dessen Schwestermann Paul Neupaur, einem gleichfalls in Prag ansässigen Maler, herrührten. Ungemein bezeichnend für die Abhängigkeit der Künstler jener Zeit von ihren litterarischen Beratern bei der Behandlung historischer Gegenstände und die bei plastischen Aufträgen übliche Arbeitsteilung ist die Nachricht, dass Colin im Jahre 1564 die von ihm bis dahin vollendeten Bilder nicht zu benennen

wusste und den Fragesteller diesfalls an den Maler und den Verfasser der Überschriften verwies. Unter den von Schönherr angezogenen Dokumenten vermissen wir hier das von Primisser (Denkm. d. Kunst und Altert. i. d. Kirche z. heil. Kreuz in Innsbruck, S. 87 ff.) veröffentlichte alte Konzept jener Aufschriften, denen für den Zeichner bestimmte Fingerzeige über den Inhalt der einzelnen Kompositionen gleichfalls in lateinischer Sprache beigesetzt sind; dieses Programm nimmt wiederholt auf schon vorhandene Abbildungen der nämlichen Begebenheiten Bezug und beruft sich einmal direkt auf die „Ehrenpforte" (Porta honoris).

Dass hiermit Dürers Holzschnittwerk gemeint sei, bestätigt in seiner unverhohlenen Anlehnung an die entsprechenden Felder dieses Riesenblattes ein in der Ambraser Sammlung aufbewahrter Grisaillekarton zu einer Langseite des Sarkophags, in welchem bereits Primisser und v. Sacken den nicht genehmigten Entwurf offenbar eines schon stark italienisirenden Niederländers erkannt haben.

Nach langen Verhandlungen kam Colin im Jahre 1569 dazu, auch die auf den Ecken des Kenotaphdeckels sitzenden, 1570 in Bronze gegossenen Gestalten der vier Kardinaltugenden zu modelliren, die, gleich den Fassadenstatuen des Otto-Heinrichsbaues und dem auferstandenen Heiland am Prager Königsdenkmal in Sansovineskem Geiste empfunden, zu seinen seelenvollsten Schöpfungen zählen. Die edle Erzfigur des auf dem Deckel im Gebete knieenden Kaisers muss hingegen seinem Sohne Abraham zurückerstattet werden, welcher sie nach einer Vorzeichnung des Münchener Malers Gilg Sesselschreiber, des Urhebers der Kolossalstandbilder um den Sarkophag, 1583 geformt und für den durch Ludovico de Duca besorgten Guss hergerichtet hatte. Die symbolischen Darstellungen an der Tumba des 1580—1581 hergestellten Grabmals der Philippine Welser in der silbernen Kapelle zeigen den Künstler schon in bedenklichem Grade von dem konventionellen Schönheitsgefühl der Spätrenaissance angekränkelt, wogegen er in den Reliefs des 1588—1596 unter Beihilfe seines Sohnes errichteten prunkvollen Wandgrabes Erzherzog Ferdinands mit mehr Glück zu dem lebendigen Chronikenstil seiner Historien am Maxgrabe zurückkehrt. Derselbe klingt auch vornehmlich in der 1564 oder 1565 auf Grund einer Zeichnung des Malers Ritterl ausgeführten Erztafel aus dem Haller Salzberge an, die den Akt des Aufschlagens eines neuen Stollens durch Kaiser Ferdinand wiedergiebt und von Schönherr mit dem schmuckreichen Epitaph des berühmten Erzgiessers Gregor Löffler (ca. 1566) — beide im Ferdinandeum — zum erstenmal Colin zugeschrieben wird. Als eine ziemlich trockene Arbeit ist das 1589 vollendete Königsmausoleum im Prager St. Veitsdom bekannt, das ursprünglich nur als „Sepultur" Kaiser Ferdinands und seiner Gemahlin Anna angelegt war; das Bildnis Kaiser Maximilians II., zu dem Colin H. Gerhards Modell für das von ihm gleichzeitig verfertigte Grabmal H. Fuggers in der Ulrichskirche zu Augsburg mitbenutzt zu haben scheint, wie die Reliefmedaillons der böhmischen Könige an den Sockelflanken wurden erst nachträglich schlecht und recht an dem Monumente untergebracht. Auf dem 1577 entstandenen Althannschen Grabdenkmal in der Kirche zu Murstetten begegnet uns in der Mittelfigur eines Reliefs mit der Geschichte der ehernen Schlange wohl eine der frühesten plastischen Nachbildungen des Laokoon. Interessant sind auch die von Schönherr mitgeteilten Entwürfe zu einem Altar und einem Lüster, in welchem sich der Bildhauer völlig zu Gunsten des Kleinkünstlers verleugnet. Als solcher hat Colin in dem Raube der Sabinerinnen, einem Schnitzwerk der Ambraser Sammlung, ein Meisterstück geschaffen, mit dem zusammengehalten zwei ihm ebenda beigemessene Buchsbaumholzreliefs, eine Amazonenschlacht und eine antike Kampfscene, in ihrer leidenschaftlichen Bewegtheit und üppigen Formgebung eher auf einen späteren Niederländer des 17. Jahrhunderts zu deuten scheinen. Auch die bronzene Brunnensäule im unteren Belvedere, die Schönherr mit dem Aufsatze eines 1564 vom Erzherzog Ferdinand bei Colin bestellten Röhrbrunnens identifizirt, bleibt jede stilistische Bestätigung dieser Bestimmung schuldig und würde, wenn thatsächlich von seiner Hand, nur die Ungleichartigkeit seiner Leistungen belegen. Colins Stärke lag eben nicht in der Erfindung, sondern in der Technik, in der Bravour und Eleganz seiner Meisselführung, durch die er dort, wo er den Mustern der Hochrenaissance zu äusserlich nachstrebt, sich leicht in einen seichten Formalismus verliert. Monumentale Haltung lässt sich ihm selten nachrühmen; neben einem keck zugreifenden Realismus eignet ihm dagegen eine ungewöhnlich vornehme Porträtauffassung, die den Ausdruck des Todesschlafes bei Grabfiguren z. B., wohl unter Benutzung von Totenmasken, zu ergreifender Wirkung herausarbeitet. Mit P. Candid, H. Gerhard und Adr. de Vries gehört Colin zu den Hauptvertretern jener niederländischen Künstlergruppe, die im letzten Drittel des Jahrhunderts auf verschie-

denen süddeutschen Plätzen einen eigenartigen Italismus ausgebildet haben; aber auch als Architekt scheint Colin in die Entwickelung der Deutschrenaissance an entscheidender Baustelle eingegriffen zu haben. Darf der Versicherung seines Sohnes in dem erwähnten Bittgesuch Glauben geschenkt werden, so hat er mit seinem Stabe von zwölf Gesellen nicht allein den Skulpturenschmuck an der Fassade des Otto-Heinrichsbaues mit Ausnahme des Prachtportals gearbeitet, sondern hat auch an Stelle des 1558 wahrscheinlich mit Tod abgegangenen Bildhauers Anthoni der Bauleitung als „Werkmeister" vorgestanden. Man sieht, Schönherrs Untersuchungen gewähren über die Zusammenfassung biographischer Nachweise hinaus vielfach neue Einblicke auch in das Schaffen Colins, über dessen Künstlerpersönlichkeit freilich erst nach der hier angebahnten Vervollständigung seines Werkes ein erschöpfendes Urteil spruchreif erscheinen wird.

R. STIASSNY.

DIE AKADEMISCHE KUNSTAUSSTELLUNG IN BERLIN.

II.

Neben den Bildern aus der neueren Geschichte, zu welchen noch später, lange nach Abschluss unseres ersten Berichtes, ein Gemälde von *Georg Koch*, „Kaiser Friedrichs III. erste und einzige Heerschau im Parke von Charlottenburg", hinzugekommen ist, streng genommen nur eine in der nüchternen Art A. v. Werners behandelte Wiedergabe eines für die Augenzeugen ergreifenden und wichtigen Moments, hat die biblische Malerei einen fast gleichen Raum beansprucht, aber einen geringeren Erfolg davongetragen. Einer ihrer Vertreter, *Louis Feldmann* in Düsseldorf, ist zwar durch eine ehrenvolle Erwähnung ausgezeichnet worden, aber das heisst eigentlich eine Prämie auf die Nachahmung aussetzen. Denn sein figurenreiches Bild „Der ungläubige Thomas", welcher dem Heiland, der die in einem Kellerraume versammelten Jünger aufgesucht hat, reuevoll zu Füssen gefallen ist, besitzt nicht eine Spur von eigener Anschauungs- und Darstellungskraft. Es ist in allen wesentlichen Punkten, selbst hinsichtlich der Auswahl der benutzten Charakterköpfe, eine Umschreibung des gleichen Bildes, welches E. von Gebhardt in diesem Jahre in München ausgestellt hat, gewissermassen die Variation eines Themas, welches ein Akademieprofessor seinen Schülern stellte. Und Nachahmer ohne selbständige Regungen sind auch die meisten übrigen Maler, welche biblische Motive behandelt haben, die bekannten und die bisher unbekannten. Die „Grablegung Christi" von *Franz Heynacher* in Berlin ist eine Studie nach Roger van der Weyden und Memling, „Johannes der Täufer und die Abgesandten der Pharisäer" von *W. Steinhausen* in Frankfurt a. M., eine Reihe von Halbfiguren, welche sich in dünner Malerei gegen eine himmelblaue Gebirgskette absetzen, sind schwächliche Abstraktionen aus Quentin Massys, dem älteren Holbein und dem jungen Dürer. Unter vorwiegend venezianischem Einfluss stehen die von unbestimmtem Dämmerlicht umflossene Madonna mit dem Kinde und drei musizirenden Engeln von *Wilhelm Dürr*, welche schon oft ausgestellt und gepriesen worden ist, aber noch immer keinen Käufer gefunden hat, „Jesus und die Jünger von Emmaus" von *Louis Rach* in München, der übrigens auch nach einer mehr herben Charakteristik in der Art von Gebhardt und Uhde zu streben scheint, die „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten" von *Max Dasio* in München, ein Bild gleichen Inhalts von *B. Plockhorst* in Berlin, der freilich mehr einer eklektischen Richtung huldigt und seinen koloristischen Stil auch nach Guido Reni, Domenichino und Rubens gebildet hat, und der auferstandene Christus von dem in Paris lebenden *Ludwig von Hofmann*, welcher etwas von dem schwärmerischen Mystizismus eines Gabriel Max hat. Ein „Zwölfjähriger Jesus im Tempel" von *Wilhelm Stryowski* in Danzig ist eine Übersetzung des biblischen Vorganges — frei nach Menzel — in den modernen polnisch-jüdischen Dialekt, eine ethnologische Studie, welche von irgend einem Erbauungszwecke weit entfernt ist, ebenso wie der Landschaftsmaler *A. v. Meckel* das Motiv „Hagar und Ismael" nur benutzt hat, um seine in Syrien und Palästina gemachten Wüstenstudien einmal mit einem jedermann geläufigen Vorgange in Verbindung zu bringen. *Fritz von Uhde's* „Heilige Nacht", in welcher der Maler seinem naturalistischen Prinzip zuliebe so viel gethan hat, dass ihm zu thun fast nichts mehr übrig bleibt, der „Christus consolator" von *Ernst Zimmermann*, der Christmorgen von *Alexander Golz*, einem Schüler Feuerbachs, und der Tod der heiligen Elisabeth von *J. Flüggen* sind durch die Ausstellungen des Jahres 1888 so bekannt geworden, dass der Berichterstatter von 1889 nur sein Bedauern darüber aussprechen kann, dass so ernsthafte Bestrebungen bei Galerievorständen und reichen Sammlern so geringes Entgegenkommen finden und dass trotz der wunderbaren Organisation unseres Ausstellungswesens

gerade die ernsthaftesten und gediegensten Bilder unverkauft bleiben.

Ein Trost bei dieser Beobachtung ist es, dass der Mut zu grossen Bildern mit grossen Figuren nach einiger Zeit der Ermattung wieder gewachsen ist. Selbst ein Mann wie *Gustav Graef,* der sich durch seine Porträts einen wohlbegründeten Ruf erworben hat, fühlt in hohem Alter wieder den Trieb zur Malerei grossen Stiles in sich erwachen. Vielleicht nicht ohne symbolische Absicht hat er auf einer grossen Leinwand den an den Felsen geschmiedeten Prometheus dargestellt, welchen die höchste Gerechtigkeit in Gestalt des gefrässigen Adlers straft, während die sehr geistvoll von gefälligen Okeaniden getragenen Wellen des Meeres, gleichsam wie hilfeflehend und mitleidkündend, an dem Felsen emporbranden. Die Tendenz ist sehr eindringlich zur Schau gestellt, aber die künstlerische Durchbildung im Einzelnen, die Modellirung der Hauptfigur und die koloristische Behandlung der Wellen geben dem Maler eine Blösse, die nur durch die Hast der Arbeit entschuldigt werden kann. Dasselbe Schicksal des Misslingens haben sich zwei junge Künstler, *Max Krusemark* in Berlin mit der Darstellung eines antiken Frauenbads und *Richard Böhm,* ein Zögling der Weimarer Schule, mit der grossen Schilderung des Rückzuges der Goten mit der Leiche des Königs Tejas nach der Schlacht am Vesuv bereitet: die Entschlossenheit bei der Wahl des grossen Vorwurfes stiess während der Ausführung auf ein nach allen Richtungen unzureichendes Können. Immerhin verdient das Streben nach einer gewissen Grösse des Stiles Anerkennung, um so mehr, als die Malerei in grossem Stil bei uns immer noch ausschliesslich auf die Hilfe des Staates angewiesen ist, der selbst bei bestem Willen mit der nüchternen Thatsache der vorhandenen Mittel rechnen muss. Aus einem Staatsauftrage hervorgegangen ist der Cyklus von Darstellungen zur Geschichte der Seidenindustrie in Europa für das Textilmuseum der königl. Webeschule in Krefeld, an welchem *Albert Baur* in Düsseldorf seit einigen Jahren arbeitet. Ausser zwei grau in grau gemalten Nebenbildern sind die drei von den grossen figurenreichen Hauptgemälden vollendet, welche den Empfang der ersten Seidenraupeneier durch Kaiser Justinian, die Rückkehr des Königs Roger II. von seinem Feldzuge gegen Griechenland nach Sizilien (Verpflanzung der Seidenraupenkultur von Griechenland nach Sizilien) und der Besuch König Franz I. von Frankreich in der ersten von ihm gegründeten Seidenfabrik schildern.

Bei solchen Repräsentationsstücken, welche an und für sich nichts bedeuten, sondern erst durch die Folgen der dargestellten Vorgänge einen gewissen programmatischen Wert gewinnen, ist kaum mehr als eine rein äusserliche Wirkung durch Aufwand von reichen, malerischen Trachten und durch geschickte Anordnung grosser Gruppen zu erreichen, und für eine solche Aufgabe war Baur mit seiner kühlen, gemessenen Art der richtige Mann.

Auf dem Gebiete der Porträt- und Genremalerei war nichts Neues von erheblicher Bedeutung zu verzeichnen. *Konrad Kiesels* Bildnis der jungen Kaiserin ist zwar, auf die malerischen Eigenschaften betrachtet, eine anziehende Leistung; aber seine Charakteristik geht, wie das ja aus seinen eleganten Genrebildern und Einzelfiguren bekannt ist, nirgends in die Tiefe, und das anmutige Antlitz ist über den Ausdruck liebenswürdiger Repräsentation nicht hinausgekommen. Die durch den Tod Gustav Richters gerissene Lücke in der Berliner Malerei ist noch immer nicht ausgefüllt, und diejenigen, die einige Hoffnungen erweckt hatten, sind neuerdings im Rückgang begriffen.

Auch unter den Herrenbildnissen sind nur wenige den beiden von *Emile Wauters* gesandten Porträts nahe gekommen, am ehesten noch das des Kölner Oberbürgermeisters Becker von *Julius Schrader,* welches ein ganz überraschendes Zeugnis von der koloristischen Kraft und der Charakterisirungskunst des 74jährigen Meisters ablegte, und das Bildnis des Kunsthändlers Angerer von *Curt Herrmann,* einem Münchener, der nicht im Lenbachschen Fahrwasser segelt, sondern die Natur mit eigenen Augen ohne Brille betrachtet und resolut darstellt.

Unter den Genrebildern, deren Motive aus dem Volksleben geschöpft waren, standen das von München her bekannte „Nordfriesische Begräbnis“ von *Chr. L. Bokelmann,* der auch zwei kleine Bilder, die von uns im ersten Hefte der „Zeitschrift“ wiedergegebenen „Singenden Knaben“ und „Spielkameraden“, ein Kind aus vornehmer Familie mit einem Hündchen an der Leine, ausgestellt hatte, eine Bauernfamilie während der Abenddämmerung bei der Kartoffelernte (Motiv aus dem hohen Schwarzwald) von *L. Knaus,* die „Absolution“, eine venezianische Kirchenscene in Aquarell von *L. Passini,* eine „Blumenhalle“ in der Nähe eines Kirchhofes von *Walther Witting* in Dresden und das von sprühender Lebensfülle durchdrungene und ebenso frisch und keck gemalte Bild aus dem venezianischen Leben: „I più bravi“, ein sich im Tanze herumwirbelndes

Paar in einer Osteria von *Egitto Lancerotto* obenan. Nicht geringere malerische Vorzüge, aber mehr nach der Richtung einer eleganten Glätte und einer sorgsamen Detaillirung, zeigte das Bild des Mailänders *Eleuterio Pagliano* „Zeuxis und die Jungfrauen von Kroton“, eine Darstellung jener bekannten Anekdote, nach welcher sich die sieben schönsten Mädchen von Kroton dem Maler als Modelle für ein Bild der Helena hüllenlos zur Verfügung stellten. Der heikle Stoff ist so taktvoll behandelt und die Komposition eine so glückliche, dass ein niedriger sinnlicher Reiz den reinen künstlerischen Genuss nirgends stört. Das sogenannte Kostümgenre hatte die besten Vertreter in der „Mussestunde“ eines mit drei niederen Geistlichen an einem Tische in offener Loggia sitzenden Kardinals von *August Holmberg* in München, in der durch humorvolle Charakteristik ausgezeichneten „Matinée“ mit Figuren aus dem 18. Jahrhundert von *Paul Meyer* in Mainz und in den feinen Rokokobildchen von *F. Poppe* in Berlin gefunden. Eine Episode aus der Orientreise des verstorbenen Kaisers Friedrich als Kronprinz, ein „Ritt zu den Kalifengräbern bei Kairo“ von *W. Gentz* und die „Rückkehr des jetzigen Kaisers von der Bärenjagd bei Fürst Radziwill in Nieswiez“ zu Anfang des Jahres 1888 von *Julius Falat* gehören zu der Gattung von Bildern, in welchen Landschaft und Figuren mit gleichmässiger Liebe behandelt sind. Dort ist die staubige Wüstenlandschaft mit den Bauwerken von Kairo im Hintergrunde ebenso fein beobachtet und wiedergegeben wie hier die grell beleuchtete Schneelandschaft.

Dass die Landschaft auch auf dieser Ausstellung an Zahl und Wert alle übrigen Gattungen der Malerei übertrifft, ist eine sich stetig wiederholende Wahrnehmung, welche sich aus dem Gesamtcharakter der deutschen Malerei erklärt. Die Mehrzahl der Auszeichnungen ist denn auch auf Landschaftsmaler gefallen. Von den mit Medaillen Bedachten haben zwar *Schönleber* (Ansicht von Quinto al Mare) und *Joseph Wenglein* nichts Neues gesagt; aber des letzteren zwei Herbstlandschaften aus Oberbayern stehen doch auf der vollen Höhe seines Könnens, und *Eugen Bracht* hat in seinem „Gestade der Vergessenheit“, einer felsigen, von Schnee und Eis bedeckten Meeresküste in schauriger Einöde, ein Gebiet betreten, dessen in neuerer Zeit stetig zunehmende Pflege auf eine Wiederbelebung der stilistischen oder historischen Landschaft vom Standpunkte des modernen Kolorismus hinausläuft. Dieser Gattung gehören auch *Karl Ludwigs* „Römische Heerstrasse in den Hochalpen“ mit dem Zuge einer römischen Legion und eine phantastisch beleuchtete Marine nach einem Motive aus des Grafen Philipp Eulenburg Gedichte „Atlantis“ von *Hermann Hendrich* an, welcher seit Jahren bemüht ist, die Stilgesetze der historischen Landschaft auf das Seestück zu übertragen. Auch für die durch eine ehrenvolle Erwähnung ausgezeichneten jüngeren Landschaftsmaler *Paul Barthel* in Berlin (Aquarelle aus Pompeji), *Ludwig Dettmann* in Berlin (Aufziehendes Gewitter am Strande von Rügen), *Heinrich Hartung* in Düsseldorf (Rheinlandschaft aus der Gegend von Caub) und *Julius Wentscher* in Berlin (Samländische und Rügensche Ostseeküste), ist das Streben nach Ernst und Grösse der Auffassung, nach strenger Durchbildung der Einzelformen und nach poetischer Stimmung charakteristisch, und man wird nicht fehl gehen, wenn man darin keine bloss zufällige Erscheinung, sondern den Ausdruck einer Neigung erblickt, welche innerhalb der jüngeren Künstlergeneration, nicht bloss auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei, sondern auch auf dem der Geschichts- und Genremalerei immer mehr Anhänger gewinnt.

ADOLF ROSENBERG.

TODESFÄLLE.

* Geheimrat *Ludwig von Urlichs*, Professor an der Universität Würzburg und Vorstand des M. v. Wagnerschen Instituts, ist dort am 3. d. M. im 76. Lebensjahre infolge eines Schlaganfalles plötzlich gestorben. Unsere Zeitschrift enthält in ihren früheren Jahrgängen wertvolle Beiträge aus seiner Feder.

PREISVERTEILUNGEN.

*** *Preisverteilung an der Berliner Kunstakademie.* Bei der für das laufende Jahr im Fache der Bildhauerei stattgehabten Preisbewerbung der I. Michael-Beerschen Stiftung für Maler und Bildhauer jüdischer Religion ist das Stipendium im Betrage von 2250 Mark zu einer einjährigen Studienreise nach Italien dem einzigen Bewerber, welcher sich gemeldet, dem Bildhauer *Isidor Konti* aus Wien, verliehen worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

O. M. *Kunstgewerbemuseum zu Berlin.* Die Ausstellung der *Stoffsammlung* hat am Sonnabend den 2. Nov. mit der ersten Gruppe, welche die Arbeiten der *frühchristlichen* Zeit und des *Mittelalters* umfasst, begonnen. Die Webereien und Stickereien reichen bis in das vierte Jahrhundert zurück, enthalten die Arbeiten von Aegypten, des Sassanidenreichs, von Byzanz, von Sizilien aus der Zeit des Normannischen Königreichs und der Hohenstaufen, sowie von Italien und Flandern bis zum Schluss der gotischen Epoche im 15. Jahrhundert. — Für die acht Gruppen, in denen die Ausstellung der Stoffe etc. stattfindet, ist ein von *Julius Lessing* verfasster *Führer* erschienen, welcher über die verschiedenen Bestandteile der Sammlung Erläuterungen giebt.

NEUE DENKMÄLER.

⊙ *Die Angelegenheit des Nationaldenkmals für Kaiser Wilhelm I.* scheint in ein neues Stadium getreten zu sein. Wie verschiedene mit Regierungskreisen in Fühlung stehende Blätter zu melden wissen, wird dem Reichstage damnächst eine neue Vorlage zugehen, welche eine abermalige Konkurrenz zum Zwecke hat, für welche die Schlossfreiheit als definitiver Standplatz anzunehmen ist. Für diesen Platz hat sich, wie bekannt, der Kaiser ausgesprochen, während das Preisgericht keines der Projekte ausgezeichnet hat, welche die Schlossfreiheit gewählt haben.

— *Aus Braunschweig.* Die Arbeiten zu dem an der Todestätte des Herzogs *Friedrich Wilhelm* von Braunschweig-Oels bei Quatrebras zu errichtenden Denkmal werden so gefördert, dass die Enthüllung desselben am 16 Juni nächsten Jahres, dem 75. Gedenktage der Schlacht, erfolgen kann. Das vom Bildhauer *Götting* in Braunschweig ausgeführte Modell des Löwen, welcher das Denkmal krönen wird, ist vor einigen Tagen bereits der Wilhelmshütte bei Seesen zum Guss übergeben worden. Der Löwe steht aufgerichtet zum Kampfe bereit da, den rechten Vorderfuss auf einen Wappenschild mit dem braunschweigischen springenden Ross gestützt. Gleichzeitig vorbereitet wird der Guss des grossen Reliefs, welches für die Hauptseite des Denkmals bestimmt und vom Bildhauer *Hermann Strümpelt* hierselbst modellirt ist. Dasselbe zeigt in einer Umrahmung im Renaissancegeschmack das Reliefporträt des Herzogs ohne Bart und in der Feldmütze vom Jahre 1813. Das Bildnis ist von Lorbeerzweigen umschlungen, über denselben ist das bekannte Feldzeichen des „schwarzen Corps“ von 1809, der Totenkopf, angebracht.

*** *Denkmälerchronik.* Am 31. Oktober ist das von *Fritz Schaper* geschaffene Lutherdenkmal in *Erfurt* enthüllt worden. — Die Einweihung des Denkmals des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg, welches demselben zur Erinnerung an die Einführung der Reformation in die Mark Brandenburg (1539) vor der Nikolaikirche in *Spandau* errichtet worden ist, hat am 1. November stattgefunden. Der Schöpfer des Denkmals, dessen künstlerischer Teil aus der drei Meter hohen Bronzestatue des Kurfürsten und drei bronzenen Sockelreliefs besteht, Prof. *Erdmann Encke,* erhielt den Kronenorden 3. Klasse — Der Ausschuss für Errichtung eines Kaiser-Wilhelm-Denkmals auf dem *Kyffhäuser* hat ein Preisausschreiben erlassen, welches Künstler, die Angehörige des deutschen Reiches sind, zum Wettbewerbe auffordert. Dem Programm entnehmen wir, dass jeder Bewerber die Verpflichtung übernimmt, das Denkmal an Ort und Stelle für den Höchstbetrag von 400000 Mark auszuführen. Die Herstellungskosten für die Umgebung des Denkmals sind in dieser Summe nicht einbegriffen. Die Einlieferung der Entwürfe hat in Berlin bis 1. Juni 1890 abends 6 Uhr zu erfolgen. Für die drei nach dem Urteil des Preisgerichtes besten Entwürfe werden ausgesetzt: ein erster Preis von 6000 M., ein zweiter von 4000 und ein dritter Preis von 3000 M. Ausserdem steht es dem geschäftsführenden Ausschusse frei, weitere von dem Preisgerichte zum Ankauf empfohlene Entwürfe für den Preis von je 2000 M. anzukaufen. Die Prüfung der Wettbewerbsfähigkeit der Entwürfe und die Zuerkennung der Preise erfolgt durch das aus nachstehenden Herren zusammengesetzte Preisgericht: Fürstl. Schwarzburg. Staatsminister v. Starck-Rudolstadt und Fürstl. Schwarzburg. Oberforstmeister, beauftragt mit den Geschäften des Hofmarschallamts, Freiherr von Ketelhodt-Rudolstadt, beide in Vertretung des Protektors des Unternehmens, Fürsten zu Schwarzburg-Rudolstadt, Oberst z. D. von Elpons-Berlin, Premierlieutenant d. Res. Dr. A. Westphal-Berlin, Stadtverordneter Diersch-Berlin; ferner Bildhauer Prof. R. Dietz-Dresden, Baudirektor Prof. Dr. Durm-Karlsruhe, Bildhauer Prof. S. Eberle-München, Historienmaler Prof. F. Geselschap-Berlin, Geheimer Oberregierungsrat und Direktor der Nationalgalerie Dr. Jordan-Berlin, Oberbaurat Dr. von Leins-Stuttgart, Bildhauer Prof. R. Siemering-Berlin. Nach der Entscheidung des Preisgerichts findet eine öffentliche Ausstellung der Entwürfe statt.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

x. — *Wilhelm von Kaulbachs* Karton der Schlacht von Salamis ist in Besitz des Kaisers Wilhelm übergegangen. Der Kaiser hat an die Witwe aus Konstantinopel folgendes Telegramm gerichtet: „Ich erfahre soeben von dem beabsichtigten Verkaufe des Originals der Schlacht von Salamis. Falls diese Angabe zutreffend ist, bitte ich, das Bild als mir gehörig zu betrachten und an mich nach Berlin zu schicken. Ich erwarte Drahtantwort. Wilhelm.“ (Münch. N. Nachr.)

x. — Das *Volkstheater in Worms* wird voraussichtlich noch im Laufe des Novembers feierlich eröffnet werden. Der mit einem Kostenaufwande von 540000 M. von der Stadt ausgeführte Bau, ist durch seine originelle Bühneneinrichtung bemerkenswert, insofern einerseits ohne alle Dekoration gespielt werden kann, andererseits für die Herrichtung einer gewöhnlichen Bühne ein ganz eigentümliches Verfahren eingeschlagen worden ist. Wir werden in einem ausführführlichen Aufsatz demnächst auf den Gegenstand zurückkommen.

VOM KUNSTMARKT.

x. — *Frankfurter Kunstauktion.* Am 19. Nov. findet im Frankfurter Kunstverein die Versteigerung der Gemäldesammlung des verstorbenen Dr. med. *E. Roberth* unter Leitung des Inspektors Kohlbacher statt. Es sind im Kataloge 45 alte und 20 neue Bilder verzeichnet.

x. — *Berliner Kunstauktionen.* Am 19. November versteigert die Firma *R. Lepke* in Berlin eine Reihe von Ölgegemälden, Pastellen, Aquarellen, Fresken alter Meister, aus den Magazinen der kgl. Museen in Berlin, 181 an der Zahl; am 20. November eine Anzahl kunstgewerblicher Gegenstände aus Elfenbein, Holz, Silber, Bronze u. s. w., ebendaher. Der zweite Katalog hat 206 Nummern und weist zwei Lichtdrucke auf.

x. — *Berliner Kunstauktion.* Am 26. November bringt die Firma *R. Lepke* in Berlin die Galerie Reimann unter den Hammer, eine Sammlung von auserlesenen modernen Gemälden. Der Bedeutung der Sammlung gemäss ist der Katalog mit 16 vorzüglichen Lichtdrucken ausgestattet, welche die hervorragendsten Stücke der Sammlung wiedergeben. Werke von Andr. Achenbach, Karl Becker, G. Bleibtreu (Napoleon nach der Schlacht bei Waterloo), de Haas, Ed. Hildebrandt, Ch. Hoguet, Fritz Kaulbach, L. Knaus, Koekkoek, Joh. Kretzschmer, O. E. Koerner, Aug. W. Leu, Ad. Lier, Vautier, Wilh. Wider sind durch Abbildungen wiedergegeben, aus denen man erkennen kann, dass es fast durchweg Musterstücke dieser Meister sind. Endlich ist noch eine kostbare geschnitzte Elfenbeinschale von 75×64 cm Grösse zu bemerken, welche zwölf figurenreiche, mythologische Scenen in Hochrelief enthält. Die Sammlung beansprucht um ihrer Vorzüglichkeit willen das lebhafteste Interesse aller Sammler.

NEUIGKEITEN DES BUCH- UND KUNSTMARKTS.

Muff, Chr., Idealismus. 8. Halle, R. Mühlmanns Verlagsbuchhandlung. M. 3. —

Mospignolli, A. N. D., Del duomo di Milano e della sua nuova facciata. Mit 5 Tafeln. 4. Milano.

Beissel, St., Die Bauführung des Mittelalters. Mit Abbild. 2. Auflage. 8. Freiburg i. B., Herdersche Verlagsbuchhdlg. M. 7. 50.

Tikkanen, J. J., Die Genesismosaiken in Venedig und die Cottonbibel. 4. Helsingfors, Druckerei der finnischen Litteraturgesellschaft.

Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Köslin. Herausgegeben von der Gesellschaft für pommersche Geschichte und Altertumskunde. Bearbeitet von L. Böttger. Heft 1. Die Kreise Köslin und Kolberg-Körlin. 8. Stettin, L. Sauniers Buchhandlg.

Pazaurek, G. E., Karl Screta (1610—1674). 8. Prag, Fr. Ehrlichs Buchhandlg. M. 3. —

Bender, E., Originalentwürfe für geschnittene und gepunzte altdeutsche Lederarbeiten. Liefg. 3. Fol. Leipzig, G. Fritzsche. M. 2. 50.

ZEITSCHRIFTEN.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 389.
Exposition universelle de 1889. L'architecture. Von G. Gonse. (Mit Abbild.) — Exposition rétrospective de l'art français au Trocadéro. Le XVII. et le XVIII. siècle. Von A. de Champeaux. (Mit Abbild.) — La peinture française IV. Von P. Mantz. (Mit Abbild.) — L'exposition rétrospective de l'histoire du travail II. Von T. de Wyzewa. (Mit Abbild.) — Exposition de l'histoire militaire de la France. Von G. Bapst. (Mit Abbild.) — Kunstbeilagen: Le petit marchand de journeaux. L. Boilly pinx. E. Abot sculp. — Un promeneur au siècle dernier. Meissonier pinx. (Heliogravure.) — Maître Bébé. W. Q. Orchardson pinx. Jasinski sculp.

The Magazine of Art. Nr. 109. November, 1889.
The national gallery of Scotland. Von W. Armstrong. (Mit Abbild.) — The artistic aspect of Lord Mayor's shows. Von J. Grego. (Mit Abbild.) — Wild Wales. I. Von Ch. Stuart. (Mit Abbild.) — An art professorships. Von W. M. Conway. (Mit Abbild.) — The philosophy of laughter; a study for the artist. Von Ch. Whibley. (Mit Abbild.) — Kunstbeilage: The last muster. H. Herkomer pinx. (Heliogravure.)

Zeitschrift für christliche Kunst. II. Heft 8.
Die fertige Thür des Kölner Domes. Von K. Illert. (Mit Abbild.) — Verzierung spätgotischer Gewölbe. Von St. Beissel. (Mit Abbild.) — Die Klosterkirche zu Hoven bei Zülpich. Von Th. Kremer. (Mit Abbild.)

Bayerische Gewerbezeitung. 1889. Nr. 20.
Die Ausstellung für Unfallverhütung in Berlin. (Schluss.) (Mit Abbild.)

Allgemeine Kunstchronik. 1889. Nr. 22.
Die Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule. — Bei G. Ebers. Von W. Lauser. — Wiener Bildhauerei. — Aus dem modernen Italien. Von G. Murger.

INSERATE.



KUPFERSTICH-AUKTION XXXVIII.

Mittwoch, 27. November

und folgende Tage versteigern wir die berühmte

BILDNIS-SAMMLUNG

des Herrn

IWAN VON KURISS IN ODESSA

enthaltend über 500 Bildnisse

RUSSISCHER HERRSCHER

von Rurik bis auf Kaiser Alexander II.

Ferner über 800 Bildnisse berühmter

RUSSEN, POLEN,

SCHWEDEN, DÄNEN UND NORWEGER,

auch zahlreiche Darstellungen geschichtlichen u. militärischen Inhalts.

Kataloge versenden auf Verlangen gratis

AMSLER & RUTHARDT, Behrenstr. 29a, BERLIN W.

ZEICHNUNGEN VON REMBRANDT VAN RIJN

herausgegeben

von **F. Lippmann** im Verein mit

W. Bode, Sidney Colvin, J. P. Heseltine und **Seymour Haden.**

Vier Teile zu je 50 Zeichnungen.

Der in wenigen Wochen erscheinende zweite Teil enthält u. a. die Rembrandt-Zeichnungen in Chatsworth.

Subskriptionspreis 100 Mark für den Teil.

Nach Erscheinen des zweiten Teiles tritt der auf 125 Mark erhöhte Ladenpreis ein. Von der auf 150 Exemplare beschränkten Auflage sind noch wenige Exemplare verfügbar und zu beziehen durch

Berlin W., Behrenstrasse 29 a.

Amsler & Ruthardt, Kunsthandlung,

Internationale

Chalkographische Gesellschaft.

Der vierte Jahrgang gelangt in wenigen Wochen zur Ausgabe. Einige neue Subskriptionen können angenommen werden. Zwei Exemplare der Jahrgänge 1—3 sind verfügbar geworden. Man beliebe sich zu wenden an

AMSLER & RUTHARDT

Berlin W.

Behrenstrasse 29a.

Grosse Kölner Kunst-Auktion.

Die wertvollen und kostbaren Kunst-Sachen, Einrichtungs- und Ausstattungs-Gegenstände, Gemälde etc. etc. aus dem Nachlasse

Sr. Durchlaucht des Fürsten

Moritz von Hanau und zu Horowitz

† am 24. März 1889 zu Schloss Gross-Viska bei Prag, gelangen den 27. bis 30. November 1889 durch den Unterzeichneten in Köln zur Versteigerung: dieselben umfassen: japanische und chinesische **Porzellane**, Sèvres-, sächsische und andere Porzellane, **Arbeiten in edlem Metall** (dabei eine reichhaltige Sammlung von Servicen, Pokalen, Gefässen), **Bronzen, Kamin-Garnituren, Möbel, Uhren und Pendulen, Gemälde** meist moderner Meister etc. etc.

Preis des Katalogs, 673 Nummern mit 21 Phototypien, 5 Mark.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln.

Preisermässigung von Kunstwerken!

Trachten d. Völker, v. Beginn der Gesch. v. **Kretschmer** und **Rohrbach.** 2. Aufl. Orig.-Einbd. (125 M.) für 65 M.

Die Kreuzzüge u. d. Kultur ihrer Zeit. Mit 100 groß. Bildern v. **Doré** u. 20 Textill. Folio. Orig.-Einbd. (78 M.) für 30 M.

Milton, das verlorene Paradies. 50 gr. Illustr. v. **Doré.** Deutsch. übers. v. **Böttger.** (48 M.) für 27 M.

Schiller-Galerie, Charaktere aus Sch. Werken Gez. v. **Pecht** u. **Ramberg.** 50 Stahlst. Prachtbd. (47 M.) für 24 M.

Lessing-Galerie, Charaktere aus Less. Werken Gez. v. **Pecht.** 30 Stahlst. m. Text. Prachtbd. Quart. (31 M.) für 18 M.

Bilder a. d. Elsaß. In 52 f. Photogr. nach d. Nat. v. **C. M. Eckart** u. erläuterndem Text. Quart-Royal. Fol. geb. (162 M.) für 40 M.

Denkmale ital. Malerei von **E. Förster.** 4 Foliobände, ca. 200 Stahlst. Cartonbände. (200 M.) für 70 M.

Förster, Geschichte d. deutschen Kunst. 5 Teile. (30 M.) für 7.50 M.

Förster, Geschichte der italien. Kunst. 5 Bde. (35 M.) für 6.50 M.

Förster, Raphael. 2 Bde. (12 M.) für 3 M.

Förster, die deutsche Kunst in Bild u. Wort. Mit 140 Stahlstichen u. Text. Quartformat. Eleg. geb. 30 M.

Reber, Geschichte d. Baukunst i. Altert. (15 M.) für 2.75 M.

Reber, Kunstgeschichte d. Altertums. (9 M.) für 2.75 M.

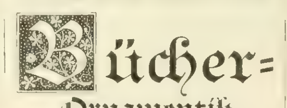
Reber, die Ruinen Roms. Mit 37 Tafeln, Plänen 2c. 2. Ausg. Quartbd. Fein Orig.-Einb. (80 M.) für 50 M.

Reber, Album der Ruinen Roms. 42 Ansichten, Pläne 2c. In feinen Mappen (30 M.) für 15 M.

Das alte Rom! Maler. Bilder d. hervorrag. Ruinen. 20 Blatt mit Text. Quer-Quart. Leinwandbd. (10 M.) für 5 M.

Fr. Eugen Köhler's Buchhdlg, Gera-Untermh., Reuss.

Verlag v. B. F. Voigt in Weimar.



Ornamentik

in Miniaturen, Initialen, Alphabeten u. s. w.

In historischer Darstellung, das IX. bis XVIII. Jahrhundert umfassend.

Herausgegeben von

A. Niedling in Aschaffenburg.

30 Foliotafeln, zum Teil in Farbendruck. Mit erklärendem Texte.

gr. Folio. 12 Mark.

Vorrätig in allen Buchhandlungen.

Hierzu eine Beilage von **T. O. Weigels Nachfolger** in **Leipzig.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN KÖLN
Heugasse 58. Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 6. 21. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

KUNSTBERICHT AUS DÜSSELDORF.

Anfang November 1889.

In der Kunsthalle ist eine Folge von Kohlenzeichnungen von Prof. *Hugo Knorr* in Karlsruhe ausgestellt, welche Darstellungen aus dem „Ring des Nibelungen“, frei nach Richard Wagner, zum Gegenstande haben. Knorr ist ein in Deutschland geschätzter Landschafter, dessen bedeutendere Staffeleibilder im Privatbesitze zerstreut sind. Eine treffliche „Norwegische Hochebene“ ist Eigentum des Kaisers und wurde seiner Zeit von König Wilhelm I. für seine Privatsammlung erworben. Aufsehen erregte Knorr durch seine Kartons zur Frithjofssage, denen später ein weniger durchschlagender, aber immerhin wertvoller Cyklus „Im Walde“ folgte. Das dritte Werk dieser Haltung, welches der Künstler durch Deutschlands Kunststätten reisen lässt, steht auf der Höhe seiner Frithjofskompositionen und überragt die Waldbilder durch innere Stärke und durch die Bedeutung des Gegenstandes. Für das Publikum muss zunächst betont werden, dass Knorr seine Aufgabe als Landschafter erfasst und löst, dass also der Schwerpunkt seiner künstlerischen Konzeptionen in der Landschaft zu suchen ist, welche den dichterischen Vorgängen des gewaltigen Bühnenfestspiels zum Hintergrunde dient. Es galt die Erschöpfung des naturpoetischen Gehaltes. Sie konnte nur in Unabhängigkeit von der Theaterschablone erreicht werden, von der die Theaterdekoration auch bei so hohen Zielen, wie in dem Werke Wagners, sich nicht gänzlich zu befreien vermag. In diesem Sinne hat Wagner seinen Vorwurf auf das glücklichste bewältigt. Die dargestellte Natur zeigt sich überall gross, behauptet den einmal angeschlagenen Ton des Stils, der sich als richtig getroffen erweist und bleibt dem realistischen Betrachter doch nirgend Rechenschaft schuldig. Aber noch überraschender, weil kaum zu erwarten, erscheint das Gelingen des figürlichen Teils. Man muss nur das Ganze als solches in's Auge fassen und frei von der angeerbten und namentlich auch von Künstlern nur selten überwundenen Neigung, sich an verfehlte Einzelheiten zu halten, die Erscheinungen auf sich wirken lassen. Durch die naive Frische, mit der der Künstler die Gestaltung einzelner Typen, unbekümmert um die letzte Korrektheit, unternimmt, erinnert er unwillkürlich an Boecklin. Noch heute, nachdem sich die Art dieses Meisters bei der gebildeten Minderheit ihr Recht errungen hat, wirken einzelne Gestalten in den Werken desselben auf die Menge als „unfreiwillige Komik“. So wird es mit einzelnen Darstellungen auch Knorr ergehen. Aber er mag sich dessen getrösten. Die Würdigung der Besten ist ihm gewiss. Der Vergleich mit Boecklin gilt namentlich von den Rheintöchtern, den trefflich charakterisirten Riesen, die voll des köstlichsten Humors sind, und der Freya, welche einer der beiden wie ein hilfloses Kind auf seinem Arm fortträgt. Zur vollen Höhe künstlerischen Schaffens, dem auch das weniger bewusst schauende Auge unbedingte Zustimmung geben wird, erhebt sich der Künstler in der Darstellung Hundings an der Leiche Sigmunds und des in den Wolken heranbrausenden Wotan, sowie in der Scene, welche im Vordergrunde den herrschenden Gott mit dem von Siegfried zerschlagenen Speer zeigt, während im

Hintergrunde Siegfried, frohgemut sein Horn blasend, gegen das Feuer in Auflösung aller Detailformen silhouettirend, der Lohe entgegenzieht. Nur wenig fehlt dem Siegfried, der dem Gesange des Waldvogels lauscht, um unsere Vorstellung zu decken. Glücklicher noch ist der Held in dem Augenblick, der seinem Tode kurz vorangeht, charakterisirt, wo namentlich das schwatzhafte, unbesonnene Erzählen gut zum Ausdruck kommt. In der Gestalt Gunthers, vor der zu Boden gesunkenen, überwältigten Brunhilde stehend, wirkt er gewaltig und hehr. — Soll nun auch das weniger Gelungene und geradezu Verfehlte nicht unerwähnt bleiben, so fällt zunächst auf, wie wenig dem Künstler der doch so scharf ausgeprägte Charakter Hagens geglückt ist. Abgesehen von der Lahmheit der Erscheinung, die ihm in allen drei Scenen, in denen er vorgeführt wird, anhaftet („Verschwörung mit Brunhilde und Gunther", „Tod Siegfrieds" und „Untergang im Rhein"), stört die Mattigkeit der Bewegung, mit der er gegen Siegfried zum Speerwurf ausholt, wesentlich. Auch wirken in dieser Darstellung die Figuren zu klein und deshalb kleinlich und zeigen in der Tracht zuviel Spuren römischer Vorbilder. Auch das oben erwähnte erste Bild der Verschwörung bringt den Vorgang nicht recht zur Geltung, was man um so mehr bedauert, als gerade hier die Landschaft, eine Terrasse am breit sich durch die Darstellung ziehenden Rhein, einen ganz originellen Ton anschlägt. Nicht völlig gelungen erscheinen auch die Walküren mit Sieglinde. Doch dürfte hier mit wenigen Strichen eine Veredlung möglich sein. Alles Gerügte steht zu dem Eindruck des Ganzen in keinem Verhältnis, und gewiss wird es dem wackern Künstler ein Leichtes sein, wenn seine künstlerischen Andeutungen Ernst würden, d. h., wenn sich die Aussicht zur Ausführung seiner Entwürfe als Wandgemälde eröffnen sollte, das noch Unreife darin zur Vollendung auszugestalten. Und warum sollte sich eine solche Aussicht ihm nicht eröffnen? Er verdient es im höchsten Masse. Keine Sache hat so enthusiastische und zugleich so opferfreudige und, was mehr ist, opferfähige Begünstiger als die Richard Wagners. Möchte sich bald ein Mäcen finden, der dieses echt deutsche Werk zu vollem und dauerndem Leben erweckt!

Die *Städtische Galerie* in der Kunsthalle hat in den jüngsten Zeiten, teils durch Geschenke, teils durch Ankauf manchen schätzenswerten Zuwachs erhalten. Das Streben, ein vollständiges Bild von der Düsseldorfer Schule seit ihrer Erweckung in den zwanziger Jahren zu gewähren, ist vielleicht noch immer nicht bewusst und unterstützt genug. Doch ist auch schon im jetzigen Bestande ein leitender Faden zu erkennen. Nach dieser Richtung hin hat die Sammlung zwei höchst wertvolle Erwerbungen gemacht. Zunächst ein Porträt von *Cornelius*, den Münzmeister Georg Teichmann in Düsseldorf darstellend, welches, wenn wir nicht irren, in der Zeit von des Künstlers Amtswaltung als Akademiedirektor am hiesigen Orte gemalt ist. Ueberraschend durch technische Gewandtheit, giebt der Meister den Dargestellten in sitzender, etwas anspruchsvoller Pose, die etwa einem Lord Byron anstehen würde. Leider hat das Bild durch Risse und trüben Firnis seine volle Wirkung eingebüsst. Das zweite Werk ist eine Meisterlandschaft *Lessings* (Motiv aus der Eifel), die bei aller Grösse des Stils einen realistischen Gegensatz zu der romantisch aufstaffirten Belagerung des Kirchhofs bei gänzlicher Unterordnung der Staffage bildet. Von neuern Meistern ist *G. Crola's* Bildnis des Professors Eduard von Gebhardt hinzugekommen. Etwas Treffenderes an Charakteristik und Ähnlichkeit lässt sich nicht denken. Freilich schafft sich das leichter einem Original gegenüber, welches sich selbst so erschöpfend künstlerisch zu geben versteht. Ein namentlich durch die jugendliche Frauengestalt anziehendes und höchst reizvolles Bild von *Volkhart*, „Tändelei", im Kostüm des 17. Jahrhunderts, erscheint als gute Vertretung des feinen Künstlers, der aber auch hier einen Wunsch nach etwas mehr Kraft und Kernigkeit nicht ganz abzuwehren vermag. — Eine Herbstlandschaft von *Oeder* gehört zum Stärksten, was der ausgezeichnete Künstler in der zweiten Periode seines Schaffens geleistet hat und bleibt auch im ganzen freier von der Zusammenstimmung auf eine vorgedachte Tonwirkung, welche in der Natur so ausgesprochen nicht vorhanden ist. Jedenfalls werden die Leiter unserer Sammlung im Auge behalten müssen, demnächst auch ein Bild aus der ersten naiven Periode zu erwerben, wenn sie dem Besucher der Galerie eine erschöpfende Anschauung von dem Wirken eines unserer merkwürdigsten Zeitgenossen unter den Landschaftern geben wollen. Im Besitze Suermondts, des Verstorbenen, war ein herrliches Werk aus des Künstlers erster Zeit, welches ihn in seiner damaligen Eigenart voll vergegenwärtigt.

Die *permanente Ausstellung* der Kunsthalle, in welcher man die Vorbereitungen zum Ausmalen des Treppenhauses durch *Carl Gehrts* trifft, bringt manches Bemerkenswerte. Abgesehen von den Arbeiten, die über das Schaffen der Künstler — bei allem Verdienst — keine neuen Gesichtspunkte gewähren,

mögen folgende erwähnt werden. Ein figurenreiches Begräbnis in Westfalen von *G. Oehmichen* lehnt sich Vautier an. Das sympathische Bild zeigt viel Harmonie in der Farbe, giebt aber im Vergleich zum Vorbilde nicht so eindringliche Züge des Ausdruckes und der Stimmung, dass man die immer neue Wiederholung dieses künstlerisch nachgerade erschöpften Gegenstandes als gerechtfertigt erachten möchte. — *Hartung* bringt einen höchst eindrucksvollen Blick auf das Siebengebirge von Rolandseck aus. Es ist wunderbar, mit welcher Meisterschaft dieser Künstler einer Gegend malerischen Reiz und Bildmässigkeit abzugewinnen weiss, die an und für sich der malerischen Auffassung zu widerstreben scheint, wenn sie auch das Entzücken der naturgeniessenden Welt ist. — *Kämpfer* stellt zwei Landschaften von Sizilien und Capri aus, die den Einfluss seiner italienischen Reise als nicht ungünstig erkennen lassen. Bei vornehmer Stilisirung erscheint die Färbung etwas schwer. — *Albert Arnz* hat sich in jüngster Zeit dem Jagdstillleben zugewandt, ohne übrigens seiner fruchtbaren Thätigkeit als Landschafter zu entsagen. Einige kleinere Stücke, in dem Sinne Fergusons gedacht, zeigen starke Technik, die an Gussow erinnert. — Auch *H. Kloenne* ist auf diesem Gebiete mit immer grösserem Erfolg thätig. — Besonders durch den Gegenstand interessant ist eine amerikanische Winterlandschaft (Milwaukee) von dem aus Amerika wieder heimgekehrten und jetzt in Karlsruhe sesshaften *W. Schroeter*. Wenn Irving behauptet, dass der Amerikaner sein Land nicht zu verlassen braucht, um die Schönheit der Natur zu erfassen, so scheint doch diese Natur in ihrer strengen Charakteristik von der unserm Auge vertrauten wesentlich abzuweichen. ⊙ ⊙

ANTIKE PISSMÄNNCHEN.

Wickhoff's Nachweis des Pissmännchenmotivs in der Plastik der italienischen Renaissance [1]) veranlasst mich zu der Bemerkung, dass auch diese Darstellung schon im Altertum gäng und gäbe gewesen. Wir besitzen eine stattliche Reihe von derartigen Figuren in Relief wie in Rundarbeit und ein Teil der letzteren war unzweifelhaft gerade so wie Mino's Flügelknabe oder die allbekannte Figur von Brüssel als „Brunnenfigur" gedacht, wenn auch die erhaltenen Repliken als solche nicht immer gedient haben. Ausser Herakles sind hauptsächlich Eros und Silen zu diesem Motiv benutzt worden. Im Louvre findet sich die Marmorfigur eines Silenos, unter Lebensgrösse (0.70), der sich lässig mit einem Schlauch auf einen Pfeiler aufstützt und mit der Rechten die schräg um den Körper liegende Nebris am Unterleib emporhebt, um sein Wasser zu lassen (abgeb. z. B. Clarac, Mus. de Sculpt. 334, 1748; u. ö.). Zwei Wiederholungen sind im Neapeler Museum (Clarac 730 B, 17 C = Mus. Borb. XI, 61; 734 D, 1765 J [1]); bei aller Freiheit in Einzelheiten — so ist einmal an Stelle des Pfeilers ein Brunnen getreten; auch die Gesichtstypen sind verschieden — gehen sie mit der Pariser Figur auf ein und dasselbe Original zurück. Die erhaltenen Repliken sind nur Dutzendarbeit römischer Kaiserzeit, lassen aber die Vortrefflichkeit des einstigen Originals, die Schalkhaftigkeit des Motivs und die Vollendung der Ausführung ahnen. Während aus dem Schlauch, dessen Öffnung die Linke hält, der Wein ausläuft [2]), entlastet der Silen zugleich seinen Dickbauch ohne weitere Umstände in göttlicher Ungenirtheit. Braucht Silen hier bei diesem seinen Geschäft nicht geradezu trunken gedacht zu sein [3]), so ist dagegen Trunkenheit die unzulässigste Bedingung für gleiches Gebaren bei Herakles, dem ess- und trinklustigsten Heroen des griechischen Altertums. Die besterhaltene Darstellung eines solchen Herakles bietet die Wörlitzer Marmorstatuette, trotz ihrer Dutzendarbeit und mancherlei Ergänzung wie Ueberarbeitung ein kleines Meisterstück, dem der Ruhm, den es geniesst, vollauf gebührt (abg. Bouillon III, Stat. 18, 5; Gerlach Ant. 3 und 4; vgl. Horsens Wörl. Ant. no. 13). Trunken taumelt der Held, mit der Linken die Keule schulternd, vorwärts; mit Mühe hält er sich aufrecht; das Haupt auf die Brust gesenkt, den Bauch vorgestreckt, erleichtert er sich mit Wohlbehagen, dem Spruche vertrauend, dass „naturalia non sunt turpia". Die naturwahre Behandlung des schlaffen und doch so kräftigen Körpers, die taktvolle Gehaltenheit der heiklen Situation, die Harmlosigkeit des Vortrags sind bewundernswert; die Statuette, vorläufig einzigartig [4]), verdiente wahrlich durch Abgüsse verbreitet zu werden! Öfter wiederholt sich das Motiv, doch weniger

1) Vgl. Zeitschrift für bild. Kunst XXIV, S. 198 ff.

1) Dies Exemplar ist von mir in Neapel nicht gesehen bez. übersehen worden.

2) Vgl. dasselbe Brunnenmotiv z. B. Clarac 731, 1762 (Dresden); 734 C, 1765 F (Herculaneum); u. a. m.

3) Trunken ist er dagegen bei gleichem Thun auf dem pompejanischen Bilde, das Giornale degli Scavi, N. S. I, 3 abgebildet, von Jahn, Philol. XXVII, S. 20, 67 am treffendsten beschrieben wird.

4) Die früher Chigi'sche Marmorfigur mit gleichem Motiv ist ein willkürlicher Pasticcio (abg. z. B. Clarac 733, 1767; vgl. Winckelmann, Descr. Stosch II, 1775).

ausdrucksvoll durchgebildet in kleinen Bronzen — zu den im 7. Hallischen Programm, S. 22, Anm. 81 zusammengestellten Beispielen füge man ein Bronzefigürchen im Cab. des Médailles zu Paris (No. 3504; Keule in der Linken auf der Schulter, 0 06 bis 0,07 hoch) und zwei in Arolsen (Gädechens No. 288 und 289) — und auf geschnittenen Steinen (Stephani, Compte rendu 1869, S. 158, Anm. 8); ihre grosse Zahl zeugt von der Beliebtheit des Motivs bei Herakles. Die dritte mythologische Person, die in gleichem Gebaren auftritt, ist Eros, welcher auf verschiedenen Sarkophagreliefs, die allerlei harmlosen Lebensübermut unter dem Bilde geflügelter wie ungeflügelter Eroten zur Anschauung bringen, bald das Gewand emporzieht, um zu harnen, bald zu diesem Zwecke nach dem Gliede greift und den kleinen Bauch vorstreckt. Derartige Darstellungen sind von mir zusammengestellt im 3. Hallischen Programm, S. 69, No. 21, wo ich auch auf die Verwendung dieser Erotenmotive in der Renaissance noch hingewiesen habe (z. B. an Colleoni's Grabmal in Bergamo); einzufügen wäre z. B. der Sarkophag in Rom No. 2755 (Matz-Duhn).

Neben diesen zahlreichen mythologischen Figuren mit dem Pissmotiv, deren Entstehen der Diadochenzeit zuzuschreiben ist, vermag ich nur ein Beispiel nachzuweisen, in dem ein Sterblicher zur Darstellung in dieser Lage verwendet wird — bei dem Überwiegen und Hineinspielen des Olymps und seiner Bewohner in der hellenischen Welt ein ganz natürliches Verhältnis nnd für das in Rede stehende Motiv insofern günstig, als mit der Idealität der Figuren seine Harmlosigkeit zunimmt und selbst bei einem Silen und einem Herakles jedweden Anstoss verliert. Im Louvre findet sich die Marmorstatuette eines kleinen Knaben (M. O. 86), die einst als Brunnenfigur diente: mit beiden Händchen hebt er den Chiton hoch empor und schickt sich an, ein Bedürfnis zu befriedigen; der Kopf ist antik, aber nicht zugehörig, im übrigen gut erhalten (abg. Bouillon, Ant. III, Stat. 18; Clarac 293, 2238). Die niedliche Figur, deren Original gleichfalls der Diadochenzeit angehört, entspricht völlig den Pissmännchen, wie sie nach Jahrhunderten erst in Italien, dann in den Niederlanden aufkommen und beliebt werden — es ist eben schon alles dagewesen!

H. HEYDEMANN.

KUNSTLITTERATUR UND KUNSTHANDEL.

—f.— *Professor Bürkner in Dresden* hat soeben seine Radirung nach Jan van Eycks berühmtem Flügelaltar der Dresdener Galerie beendigt Das Blatt wird von der Generaldirektion der Königl. Sammlungen, welche das alte Galeriewerk allmählich zu vervollständigen strebt, herausgegeben werden. Wir kommen auf diese in der Grösse des Originals gehaltene Arbeit, welche sowohl wegen des Gegenstandes, als auch wegen der Treue der Wiedergabe allgemeine Beachtung verdient, gelegentlich zurück.

TODESFÄLLE.

Aus Düsseldorf. Am 8. November starb im 78. Lebensjahre der Kupferstecher *Wilhelm von Abbema*, dessen vortreffliche Stiche nach Lessingschen, Achenbachschen und Scheurenschen Landschaften zu dem Besten gehören, was auf diesem Gebiete, der Wiedergabe von Landschaften in Kupferstich, geleistet worden ist. Von ihm sind sechs der schönsten und hervorragendsten Bilder von C. F. Lessing gestochen worden, sein berühmter „Klosterbrand“ (jetzt in der Dresdener Gemäldegalerie), dessen „Landschaft mit Staffage aus dem dreissigjährigen Kriege, Verteidigung eines Kirchhofs“ (in der städtischen Gemäldegalerie zu Düsseldorf) und die vier älteren herrlichen Waldlandschaften „Verlassenes Jägerhaus“ (1847), „Abendlandschaft“ (1847), „Waldbach“ (1849), „Waldlandschaft“ (1857). Diese Stiche verschafften W. v. Abbema seinen Ruf. Hervorragende Arbeiten sind ferner sein Kupferstich nach Kaspar Scheurens „Landschaft im rheinischen Charakter“, Andreas Achenbachs „Winterlandschaft mit Leichensteinen“, A. Cappelens „Norwegische Landschaft“ sowie Stiche und Radirungen nach Landschaften von Lindlar, Decker und Ross. Auch seine grosse Stahlradirung „Der Dom zu Köln vor dem Wiederbeginne des Fortbaues im Jahre 1842“ ist eine tüchtige Leistung. Wilhelm v. Abbema wurde 1811 in Krefeld geboren und bildete sich zuerst auf der Düsseldorfer Kunstakademie (1830—1833) zum Landschaftsmaler aus. Als die Erfolge auf diesem Gebiete seinen Erwartungen nicht entsprachen, widmete er sich ausschliesslich der Kupferstichkunst. Die figürlichen Staffagen auf seinen Stichen rühren meist von andern Kupferstechern her, so diejenige auf dem Klosterbrand von Ernst Forberg und die auf der Verteidigung des Kirchhofs von Fritz Werner.

(Köln. Ztg.)

KONKURRENZEN.

x.— Die *Verbindung für historische Kunst* erlässt ein Rundschreiben an die deutschen Maler zur Erlangung von Entwürfen zu einem Gemälde, welches eine würdige Verherrlichung des Kaisers Wilhelm I. darstellt. Der Wunsch ist besonders darauf gerichtet, ein monumentales Bildnis zu erlangen, sei es mit, sei es ohne allegorische oder der Wirklichkeit entlehnte Nebenfiguren, welche jedoch keinen zu breiten Raum in der Darstellung einnehmen dürfen. Die Entwürfe, in der Höhe von etwa 70 cm, sind bis zum 1. Juni 1890 an die Kunsthalle in Bremen auf Kosten der Verbindung einzusenden. Vorherige Anmeldung bei dem Geschäftsführer der Verbindung, Geheimen Oberregierungsrat Dr. Jordan in Berlin C., (Königl. Nationalgalerie) wird erbeten. Die Verbindung beabsichtigt, einen der Entwürfe in grossem Massstabe ausführen zu lassen, weshalb Angaben über die Ausführungsweise und Honoraransprüche beizugeben sind. Sollte jedoch ein Auftrag nicht erteilt werden können, so behält sich die Verbindung vor, nach Ermessen etwa zwei der vorgelegten Entwürfe nach Vereinbarung mit dem Urheber zu erwerben.

PERSONALNACHRICHTEN.

=tt. *Köln.* Hofrat *Aldenhoven* in Gotha ist zum Konservator des hiesigen Wallraf-Richartz-Museums ernannt worden. Unser neuer Konservator steht im 47. Lebensjahre und hat mit grosser Rührigkeit und Sachkenntnis die Kunstsammlungen des herzoglich koburgischen Hofes, welche früher systemlos angehäuft waren, auf die an ein modernes Museum zu stellende Höhe gebracht.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

=tt. *Das Kestner-Museum in Hannover* wurde am 9. November eröffnet. Die Baukosten von 400000 Mark wurden zu einem Viertel von Herrn Kestner und zu drei Viertel aus Staatsmitteln bestritten. Die interessante Sammlung dieses neuen Museums hat sich die Aufgabe gestellt, seinen derzeitigen wertvollen Bestand an Kleinkunst des Altertums, Mittelalters und der Neuzeit durch weitere Erwerbungen auf dem kunstgewerblichen Gebiete fortzusetzen und zu vervollständigen.

O. M. *Im Kunstgewerbemuseum zu Berlin* ist soeben eine Sonderausstellung der Neuerwerbungen der letzten Monate eröffnet worden, unter denen sich u. a. eine Sammlung orientalischer Fliesen und Stoffe, Metallarbeiten des Mittelalters und der Renaissance und eine grössere Kollektion chinesischer Arbeiten befinden. — In der oberen Galerie des Lichthofes sind ferner zur Ausstellung gelangt: Arbeiten in Leder, Bronze und Silber aus der Kunstwerkstatt von *Hirschwald*, dem Inhaber des Magazins für deutsches Kunstgewerbe, darunter ein Wandschirm in Leder, Blau und Silber von ungewöhnlichem Umfang und Reichtum. — Im Treppenhause ist eine Reihe bemalter Stoffe für Dekoration von Monumentalbauten von dem Maler *Beisner* in Hannover ausgestellt, die zumeist nach Entwürfen von *Haase* und hannöverschen Architekten ausgeführt sind.

NEUE DENKMALER.

— *Aus Schleswig.* Das Preisrichterkollegium für das *Reventlow-Beseler-Denkmal* hat seine Prüfung beendet und durch Mehrheitsbeschluss dem Bildhauer *Gieseke* in München den ersten Preis von 400 M., dem Bildhauer *Schultz* in Rom den zweiten Preis von 300 M. und dem Landbauinspektor *H. Angelroth* hierselbst den dritten Preis von 200 M. zuerkannt. Da aber keiner der vierzehn eingereichten Entwürfe, auch die preisgekrönten nicht, unverändert dem ausführenden Ausschuss empfohlen werden konnte, so wird dieser demnächst zwecks weiterer Beschlussfassung zusammentreten.

=tt. *Spandau.* Vor der gotischen Nikolaikirche wurde des Kurfürsten Joachim II. Standbild, das in Erz gegossene wohlgelungene Werk des Bildhauers Professor *Erdmann Encke* in Berlin enthüllt. Der Kurfürst ist als Mann von schlichter, gedrungener Kraft aufgefasst, hält in der Linken das Schwert als Wehr des Glaubens, und zur Rechten sieht man Bibel und Kruzifix. Die Herstellungskosten beliefen sich auf rund 70000 Mark.

=tt. *Mannheim.* Die Bildhauer Caspar Ritter von *Zumbusch* in Wien und Professor *Rudolf Siemering* in Berlin sind am 27. Oktober hierher gekommen, um im Vereine mit dem hierzu bestellten engeren Kunstausschusse die elf Modelle der beiden Wettbewerbe zum Kaiser-Wilhelm-Denkmale für den Schlosshof unserer Stadt zu begutachten. Es handelt sich um zwei Modelle von Anton Hess in München, zwei Modelle von Friedrich Moest in Karlsruhe, zwei Modelle von Adolf Heer und Josef Durm in Karlsruhe, zwei Modelle von Gustav Eberlein in Berlin, ein Modell von Johann Hoffarth in München, ein Modell von Alexander Calandrelli in Berlin und ein Modell von Bruno Kruse in Berlin. Dem Vernehmen nach besteht die Absicht, dem Gesamtkomitee einen dritten Wettbewerb vorzuschlagen, somit keines der vorhandenen elf Modelle zur Ausführung zu bringen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

=tt. *Paris.* Einem Berichte von Edmund Guillaume, dem Architekten des Louvrepalais, entnehmen wir, dass die nördliche Fassade der Tuilerien, an der rue de Rivoli, vom Pavillon de Rohan bis zur rue des Tuileries, nunmehr mit 46 Statuen von 2½ Meter Höhe in den bereits vorhandenen Nischen geschmückt wird. Es sind hiefür 200000 Franken Gesamtkosten in Aussicht genommen und es werden sich an die am Pavillon de Rohan befindlichen acht Standbilder berühmter Heerführer aus der Zeit der ersten Republik und des Kaiserreichs: Hoche, Kleber, Lannes, Masséna, Desaix, Marceau, Soult und Ney, in der Folge die neuen Statuen von Jeanne d'Arc, Madame de Sévigné, Madame de Staël, von Carnot, Ed. Bouchardon und andern anschliessen. —

Eine Caritas von G. Pencz in Basel. Da es nur wenige historische Bilder von Pencz giebt, dürfte es gestattet sein, kurz die Aufmerksamkeit auf ein sehr gut erhaltenes Gemälde dieser Kategorie hinzulenken. Es ist bezeichnet mit dem Monogramme und der Jahreszahl 1541, wie eine Untersuchung von sachkundiger Hand bewies, völlig intakt und echt. Es stammt aus einer Familie in Heidelberg, die es schon lange besass und befindet sich jetzt im Besitz des Herrn Unstel in Basel. Es stellt eine sog. Caritas romana vor. Oder sollte doch der Bezug auf die Kimonsage gestattet sein? Denn die Untersuchungen von K. Mayer im 1. Heft dieses Jahrganges des Repertoriums für Kunstwissenschaft haben ein kräftigeres Nachleben griechischer Reminiszenzen dargethan, als man im allgemeinen geneigt ist anzunehmen. Beide Personen sind nur als Brustbilder sichtbar. Der Mann mit dem charaktervollen Kopf, der schon, wohl mit Unrecht, für den Luthers angesprochen wurde, hat sich niedergebeugt und bietet voll Verlangens die Lippen der Nahrung dar. Das junge Mädchen, die das Kleid von der Schulter heruntergeschoben hat, blickt dagegen mit einer geradezu beleidigenden Gleichgültigkeit aus dem Bilde heraus. Das Kolorit des Mädchens ist warmbraun, heller im Licht, allmählich in derselben Farbe dunkel abschattirt. Das Karnat des Mannes ist gelblicher und in den tiefen Schatten mischt sich ein leicht rötlicher Ton ein. Das Gewand der Frau ist rosa und weiss mit gelbem Besatz, das des Mannes schwarz. Alle Farben sind satt und warm. Der Auftrag ist sehr vertrieben und weich, aber dabei flott und sicher. Das warmbraune Kolorit erinnert ohne Frage, wie auch das Oval des Mädchens an „italienische Einflüsse“. Man hat denn auch sonst schon verschiedene Indicien gefunden, die auf Italien hinzuweisen schienen. Sollte aber diese Annahme vollkommen berechtigt sein? In Nürnberg besitzt das Germanische Museum einen Hieronymus, der, wie auch Bayersdorfer annimmt, nach Q. Matsys kopirt ist und zwar, wie es mir bestimmt scheint, mit dem Bestreben, auch malerisch, d. h. in der Farbenzusammenstimmung seinem grossen Vorbilde nahe zu kommen. Dies Bild schenkte der Maler 1544 dem Rate seiner Vaterstadt. War Pencz vielleicht in den Niederlanden und hat er dort seine italienisirenden Anklänge sich erworben? Wir haben aus dem Jahre 1539 einen grossen Stich nach einem Fresko Giulio Romano's, in dem sich in der Technik eine

unleugbare Ähnlichkeit mit den Arbeiten der Antwerpener und Mantuaner Stecherschule dokumentirt. Im Jahre 1540 muss unser Künstler dem Stadtrate von Nürnberg eine Zeichnung der Stadt Gent liefern. Alle die historischen, resp. mythologischen Bilder stammen aus den vierziger Jahren. In seinen Stichen ist auch seit 1539—44 etwa namentlich in den Proportionen und in der technischen Durchführung eine Anlehnung an die Niederländer ersichtlich; später kehrt er, da die Eindrücke jedenfalls nicht tief waren, ganz zu der alten Technik zurück Für einen Dürerschüler oder einen ihm nahestehenden Künstler ist eine Reise nach den Niederlanden gewiss leicht erklärbar. Die italienisirenden Momente, die ziemlich vage sind, würden auch zwangloser zu deduciren sein, wenn wir der Annahme Raum geben, Pencz habe die Kunst Italiens nicht an der Quelle, sondern erst aus zweiter Hand kennen gelernt. Unter allen Umständen, glaube ich, dürfte diese Möglichkeit einmal genauer untersucht werden, wozu es mir an Zeit und Gelegenheit fehlt.

Berthold Haendcke.

VOM KUNSTMARKT.

W. Die Kunsthandlung von *Fr. Meyer in Dresden* hat, wie alljährlich in dieser Zeit, einen Kunstlagerkatalog herausgegeben, der in seinen 2039 Nummern sehr viele vorzügliche Blätter zum Ankauf darbietet. Es sind darin alle Schulen berücksichtigt; von grossen Seltenheiten aus der Frühperiode des Kupferstiches begegnen wir einem Blatte von Jacopo de' Barbarj, einer Passion von Glockendon, zwei Blättern von Zasinger und mehreren Blättern von Schongauer. Ausserdem sind A. Dürer (Kupferstiche und Holzschnitte) und die Kleinmeister, van Dycks Ikonographie, Ostade, Rembrandt, Waterloo sehr reich vertreten, wobei kostbare erste Abdruckszustände reichlich vorkommen. Dasselbe gilt von G. F. Schmidt, Chodowiecki, den Brüdern Wierix und Wille. Auch von Berghem, Hollar, Lucas von Leyden, Raimondi, J. H. Roos werden einzelne Blätter den feinsten Sammler befriedigen können. Aus der Menge moderner Meister des Grabstichels seien Audran, Bause, Edelinck, Longhi, Mandel, R. Morghen und die beiden Anderloni erwähnt, von denen auch viele Kunstblätter in frühen Zuständen vorhanden sind.

W. Die zweite Abteilung der Kupferstichsammlung von *A. Coppenrath* wird bei *C. G. Boerner* am 9. Dezember versteigert. Der Katalog zählt 2247 Nummern. In dieser zweiten Abteilung sind nun keine solchen Kostbarkeiten und Seltenheiten der frühesten Perioden des Kupferstiches, wie in der ersten, enthalten, dennoch enthält er, namentlich für Spezialsammler neuerer deutscher Kunst durch die Reichhaltigkeit, in welcher einzelne geschätzte Meister auftreten, eine besondere Anziehungskraft. So ist C. W. E. Dietrich mit 130 Blättern sehr reich vertreten und mit vielen der seltenen Radirungen und anderen in frühesten Zuständen. Auch die beiden geistesverwandten Künstler J. A. Klein und J. C. Erhard sind fast komplett in den besten Abdrücken vorhanden. Ersterer war ein Liebling des verstorbenen Sammlers, der neben dem radirten Werke desselben auch 132 Originalzeichnungen zusammenbrachte, eine Sammlung, die es wohl verdiente, nicht zersplittert, sondern für ein Kabinet angekauft zu werden. Auch J. E. Ridingers Blätter sind sehr zahlreich vorhanden, denen sich eine Partie Originalzeichnungen zugesellen. Wenn wir noch das fast komplette Werk des Boissieu in alten Abdrücken, eine Anzahl Blätter von Chodowiecki und einige Folgen von Hogarth hinzurechnen und auf die sehr reiche Kunstbibliothek hinweisen, so glauben wir damit den hohen Wert dieser Auktion betont zu haben.

— n. *Kölner Kunstauktion.* Die Firma *J. M. Heberle* (Lempertz Söhne) in Köln versteigert vom 27. bis 30. Nov. eine hervorragende Sammlung von Kunstsachen, Porzellanen, Edelmetall und Bronzearbeiten, Möbeln, Miniaturen und Gemälden, welche aus dem Besitze des verstorbenen Fürsten Moritz von Hanau und zu Horowitz stammen. Der elegante, mit vielen Lichtdrucken versehene Quartkatalog weist 573 Nummern auf und ausserdem hundert Gemälde. Es sind auserlesene Kunstwerke, welche hier dem kauflustigen Publikum dargeboten werden. Eine Anzahl von ihnen besitzt historisches Interesse. Wir werden an anderer Stelle auf diese bedeutende Sammlung zurückkommen, die ohne Zweifel von den Liebhabern alter Kunstschätze stark umworben sein wird.

x.— *Frankfurter Kunstauktion.* Am 25. November versteigert *Rud. Bangel* in Frankfurt a. M. eine Reihe von alten und modernen Gemälden, zum Teil aus Privatbesitz stammend, zum Teil im Auftrage der Künstler. Unter den alten Meistern sind Cima da Conegliano, Cranach, de Heem, Mantegna, Seghers, S. de Vlieger, Zeitblom genannt, von den modernen erwähnen wir R. Beyschlag, H. Lossow, L. Munthe, Fr. Voltz, J. Wopfner, C. van Haanen. Im ganzen 201 Nrn. Am 27. November bringt die gleiche Firma eine Anzahl Münzen und Medaillen, dabei viele Francofurtensien, unter den Hammer; das Verzeichnis führt 291 Nrn. auf.

— y. *Frankfurter Kunstauktion.* Die Firma *F. C. A. Prestel* in Frankfurt a M. bietet am 4. und 5. Dezember eine Sammlung vorzüglicher Handzeichnungen und Aquarelle alter und moderner Meister öffentlich aus. Die Blätter stammen aus dem Nachlasse des Herrn *A. von Franck* in Graz, insgesamt 680 Nummern.

ZEITSCHRIFTEN.

Oud-Holland. Nr. 3.

Bijdragen tot de biographie van Pieter de Hoogh. Von A. Bredius. — Arent van Bolten van Zwolle Von L. Cust. (Mit Faksimile des Selbstportrats von Arent van Bolten.) — Het vriendenalbum van Wibrand Symonszoon de Geest. Von C. Hofstede de Groot. (Mit Faksimiles.)

Archivio storico dell' arte. Nr. 5 u. 6.

L. Fumi, La facciata del duomo d'Orvieto. I. (Mit 3 Taf.) — F. Harck, Quadri di maestri italiani in possesso di privati a Berlino (Mit 3 Illustr.) — U. Rossi, La collezione Carrand nel museo nazionale di Firenze, contin. — A. Venturi, Sperandio da Mantova, appendice. (Mit 4 Illustr.) — F. Barnabei, Degli oggetti d'arte antica nell' esposizione di ceramica in Roma. — N. Baldoria, La cassa di Terracina. (Mit 2 Illustr.) — Nuovi documenti: D. Gnoli, Documenti inediti relativi a Raffaello d'Urbino. — A Rossi, Altri Sparapani pittori. — U. Rossi, Jehan Baudouyn, arazziere fiammingo. — A. Venturi, Lavori di Dosso nel Castello di Ferrara. — Statua colossale di Tiberio riparata da Gian Battista della Porta. — Cittadinanza del Vignola. — G. Coceva, L'iconografia di Beatrice d'Este. (Mit 6 Illustr.)

L'Art. No. 611.

Exposition universelle de 1889. Les peintres du centenaire. XIV. Von A. Hustin. (Mit Abbild.) — Le peintre ordinaire de Gaspard Deburau. Von Champfleury. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1889. La peinture française, l'aquarelle, la gouache, le pastel, le burin, l'eau-forte et la lithographie à l'exposition décennale. (Schluss.) Von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Venise qui s'en va. Von S. G. Molmenti. Mit Abbild.) — Ludovic-Napoléon Lepic. Von A. Hustin. (Mit Abbild.) — Kunstbeilage: La tricoteuse. J. F. Millet pinx. P. Teyssonnierès sculp.

Mitteilungen des k. k. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie. IV. Heft 11.

Neue Goldschmiedearbeiten. — Die Pariser Weltausstellung. Von J. v. Falke.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN KÖLN
Heugasse 58. Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 7. 28. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

LAOKOON.

Es liegt in der Natur eines grossen Kunstwerkes begründet, dass es immer aufs neue zum Nachdenken herausfordert.

Die Erläuterung der Laokoongruppe ist zuletzt durch Justi vervollständigt, der, wie alle übrigen Beobachter, von der Ansicht ausgeht, dass in der Hauptfigur dem physischen Schmerz ein wenn auch noch so verklärter Ausdruck gegeben sei. Nur ein körperliches Leiden bedinge die gewaltsame Anspannung aller Muskeln, die Künstler des Laokoon hätten *nicht* die Tragik eines Seelenleidens darstellen wollen. Demnach verklagt das zurückgeworfene Haupt Laokoons die Ungerechtigkeit der Götter, ist Laokoon die erhabenste Darstellung des *ungerecht* leidenden Menschen.

Visconti hat den Einwand erhoben, dass eine so unmoralische Auffassung der Gottheit, welche ohne Grund drei Menschenleben in grausamer Weise hinrafft, jede Religion untergraben müsste. Justi begegnet diesem Einwand, indem er auf das Wesen des Polytheismus hinweist; die Götter Griechenlands dachten menschlich, sie hatten menschliche Schwächen, sie befehdeten sich untereinander und vernichteten den Gerechten, wenn es ihren Zwecken diente.

Das Bedenken Visconti's wird vollends erledigt, wenn Justi daran erinnert, dass Laokoon nach der Überlieferung zur Strafe für einen Frevel mit gewaltsamem Tode bestraft wurde, welchen er im Heiligtum Apollons begangen hatte, dessen Priester er war.

Das Mitleiderregende im Gesichtsausdruck des Laokoon, welches verschiedene Beobachter empfunden haben, wird von Justi anerkannt und auf den Umstand zurückgeführt, dass der Vater seine Kinder gleichzeitig mit ihm sterben sieht.

Das Hauptmotiv bleibt immer, dass „die ungedämpfte Intensität des physischen Schmerzes mit demmöglichsten Adel der Erscheinung des Schmerzes“ dargestellt ist.

Der Einwand Visconti's und die Widerlegung desselben durch Justi sind sicherlich vollkommen zutreffend. Jedoch könnte aus der Widerlegung ein weiteres Motiv entwickelt werden, welches der Gestalt des Laokoon eine tiefere Bedeutung verleihen, welches den Schmerz Laokoons für unser Empfinden in erhöhtem Masse sympathisch machen würde.

Ist es eines Helden würdig, infolge körperlicher Schmerzen in einen Paroxysmus von Schmerzensäusserungen zu verfallen?

Diese alte Frage ist schon beantwortet. Die Griechen Homers und des alten Griechenlands überhaupt waren nur in ihren Thaten Helden, in ihren Empfindungen waren sie Menschen und gaben sich Schmerzensäusserungen rückhaltlos hin.

Es ist aber auch festgestellt, dass der Dichter und der bildende Künstler in den darstellenden Mitteln sehr verschieden voneinander sind; die Frage bleibt offen, ob heftigste Äusserungen körperlicher Schmerzen an einem Mann in heroischer Bildung der äusseren Erscheinung einen geeigneten, Sympathie erweckenden Vorwurf für den Bildhauer abgeben können.

Diese Frage ist um so mehr berechtigt, wenn die Ursache des Schmerzes, wie beim Laokoon, kaum

des Nennens wert ist. Der Biss einer Schlange! Nadelstiche, welche allein dadurch schreckenerregend wirken, dass dem Gebissenen die Folge des tödlichen Giftes der Schlangenzähne klar vor Augen stehen, wenn der Verwundete weiss, dass er sterben muss. Über den *rein geistigen Vorgang* solcher Vorstellungen wird die Empfindung ganz übertäubt, welche durch eine geringfügige Verletzung des Körpers hervorgerufen werden kann.

Der Punkt, durch welchen der Laokoon der rhodischen Künstler Bewunderung und Sympathie durch die Jahrhunderte hindurch wach gerufen hat, muss tiefer liegen, als im physischen Schmerz.

Das beredte und wuchtige Mienenspiel Laokoons ist für alle Beobachter die Ursache der Mitempfindung geworden, nur die Deutung dieser Schriftzeichen des Schmerzes ist fast bei jedem Erklärer eine andere.

Die widersprechendsten Empfindungen sind aus diesem Antlitz herausgelesen: Unterliegen unter dem körperlichen Schmerz, Beherrschung des Schmerzes, Hilfeflehen von den Göttern, Vorwürfe gegen die Götter, Mitleid mit dem Los der Kinder — alles dies und mehr noch hat man gleichzeitig ausgeprägt gefunden, während Guizot die Thatsache feststellt, dass alle Meisterwerke alter Plastik nur einen einzigen, einfachen und sehr bestimmten Ausdruck anschaulich machen.

Der Bildhauer ist in dieser Beziehung beschränkter in seinen Mitteln, als irgend ein anderer Künstler, er läuft Gefahr gänzlich unverständlich zu werden, wenn er versuchen sollte, in den Gesichtszügen widersprechende Empfindungen darzustellen.

Es ist deshalb nicht zu bestreiten, dass Guizot recht hat. Sollte ein Kunstwerk von der Bedeutung des Laokoon gerade eine Ausnahme von der Regel machen? Ehe man das annimmt, wird man vielmehr suchen müssen, die Einheitlichkeit des Ausdruckes auch beim Laokoon nachzuweisen.

Der gegen den Gott begangene Frevel giebt eine erschöpfende Erklärung, wenn man sich überzeugt, dass nichts so sehr im Antlitz des Laokoon zum Ausdruck kommt, wie das Bewusstsein der ungesühnten Schuld.

Laokoon sieht sich *nicht* nach Hilfe um, er sieht *nicht* vorwurfsvoll zum Himmel empor — wie etwa die Niobe, welche zu grausam für ihren an sich berechtigten Mutterstolz bestraft wird, — sondern die Augen verschwinden fast unter den zusammengezogenen Brauen und den halbgeschlossenen Lidern; es scheint, als wollten die Augen sich verstecken, wodurch gerade der Ausdruck gewonnen wird, wie bestimmt Laokoon weiss, dass durch *seine Schuld* jede Hoffnung auf Hilfe vergeblich ist.

Neben dem Schuldbewusstsein, welches das Gesicht und den ganzen Leib des Laokoon durchzuckt, geht ein zweites eng damit zusammenhängendes Motiv einher: der seelische Schmerz um die Söhne, welche gleichzeitig mit dem Vater *durch die Schuld des Vaters* untergehen. Dieser Schmerz liegt in den Stirnfalten ausgeprägt wie in den nach oben gezogenen Brauen.

Der Gesamtausdruck des Gesichtes wird noch verstärkt durch die Bewegung des rechten Nasenflügels und des rechten Mundwinkels nach oben, die Wirkung eines einzigen Muskels (levator anguli oris alaeque nasi). Diese Bewegung, so wirkungsvoll sie ist, ergänzt jedoch nur das übrige Mienenspiel und würde ausser dem Schmerz und der Reue ebensogut der Geringschätzung, dem Spott, der Furcht und anderen Empfindungen Ausdruck geben können; man denke z. B. an den von einem Eroten gefesselten Kentauren im Capitolinischen Museum, dessen Gesicht durch diesen Muskel besonders kräftig bewegt ist.

Schuldbewusstsein und die aus demselben hervorgehende Reue verleihen dem Laokoon erst jenes tragische Pathos, das ihn über die Zufälligkeiten eines plötzlich hereinbrechenden schweren Unglückes erhebt; dadurch allein bekommt seine Gestalt eine allgemein menschliche Bedeutung, welche ihm die Sympathie aller Zeiten sichert.

Die Bedeutung des Gesichtsausdruckes würde für das Verständnis der ganzen Figur noch deutlicher hervortreten, wenn der rechte Arm Laokoons in seiner ursprünglichen Stellung erhalten oder wieder hergestellt wäre. Dadurch, dass der rechte Arm in kraftvoller Bewegung in die Höhe gerichtet ist und den schweren Leib der Schlange zu tragen scheint, wird eine Vorstellung des Widerstandes hervorgerufen, welche mit der ganzen übrigen Erscheinung in Widerspruch steht. Andererseits würde der herabsinkende Arm eine Einfassung des Gesichtes von der rechten Seite her bilden, welche die Wirkung des Mienenspiels und des bewegten Haares durch den Kontrast der glatten Armflächen erhöhen müsste.

Dass nicht der physische Schmerz das leitende Motiv im Laokoon sein kann, wird durch eine ganze Reihe plastischer Werke aus den verschiedensten Perioden griechischer Kunst bestätigt, welche Verwundete und Sterbende darstellen: sie alle bewahren ihre äussere Haltung, ohne durch gewaltsame Aktion dem physischen Schmerz Ausdruck zu geben.

Eine der aeginetischen Giebelfiguren liegt mit klaffender Wunde am Boden, eine andere zieht sich den tödlichen Pfeil aus der Brust, während die Gesichtszüge das stereotype Lächeln der übrigen Figuren behalten, durch welches die archaische Kunst in naiver Weise die Erhabenheit der Heroen und Götter über gemeines Menschenlos zur Darstellung bringt.

Hier wären die verwundeten Amazonen zu nennen, deren Originale in der Blütezeit griechischer Kunst entstanden sind; die Niobiden; ferner der sterbende Fechter, ein Barbar und ein Sklave; der gefangene Krieger, welcher im Begriff ist, sich selber zu töten, nachdem er seine Frau erstochen hat, weil beide den Tod der Knechtschaft vorziehen.

Eine dem Laokoon verwandte Bildung ist der sterbende Gigant des pergamenischen Frieses. Die Bildung des Kopfes ist weniger edel als die des Laokoon; das Haupthaar und der Bart sind in dichten Massen durcheinander geschüttelt, nicht in gewählter Linienführung der einzelnen Haarlocken, wie sie das Gesicht des Laokoon umrahmen.

Die Nase des Giganten ist wulstig, die niedere Stirn ist durch zwei tiefe Sorgenfalten noch mehr verschmälert und verleiht dem Kopfe den Eindruck eines Menschen, der nicht über Fragen des äusseren Daseins hinausgekommen ist.

Der Mund des Giganten ist geöffnet wie der des Laokoon, doch glaubt man nicht jenes mutlose Stöhnen zu vernehmen, sondern diese Lippen könnten die Worte sprechen: Du hast gesiegt, Zeus!

Der tiefste Ausdruck des Giganten liegt wie beim Laokoon in den Augen, welche gerade nach oben in die Höhe gerichtet sind; sie drücken völlige Hilflosigkeit aus und Resignation gegenüber einem höheren Walten; der unvermeidliche Untergang des trotzigen Kämpfers ist durch diesen Blick deutlich zum Ausdruck gebracht.

Diese Resignation giebt dem Giganten seine Weihe, wenn er auch nur mit physischen Kräften um äussere Macht gekämpft hat. Die geschwollenen Venen seines Halses, die vom Schweiss an Stirn und Nacken klebenden Haarlocken beweisen, wie gewaltig der Kampf gewesen ist. Bewundernswert ist im Giganten das Bild eines Menschen dargestellt, der im Vertrauen auf die eigene Kraft nach einem hohen Ziele gerungen hat und der im Kampfe unterliegt. Das seelische Leiden über den Untergang nach vergeblichem Kampf giebt dem Giganten sein Gepräge. Die Darstellung eines Motivs, welches in seiner allgemein menschlichen Bedeutung die Mitempfindung des Beschauers erweckt, erlaubte dem Künstler, auch hier durch ausgeprägtes Mienenspiel und andere äussere Mittel eine gesteigerte Aktion in Anwendung zu bringen.

Das seelische Leid Laokoons ist unendlich viel tiefer als das des Giganten, die Darstellung desselben erforderte reichere Mittel.

Durch eigene Schuld unterzugehen ist tragisches Geschick, ist aber Menschenlos; gesteigert wird das Pathos, wenn ein Frevler der Rache der Götter als ein Mann verfällt, der durch Tüchtigkeit in seinem Volk eine hervorragende Stellung einnimmt, wie Laokoon sie als Priester des Apollon erlangt hatte; gesteigert wird das Pathos, wenn die Rache der Götter in dem Augenblick eintritt, in welchem der Priester weissagend sich um seine Vaterstadt verdient macht: er warnt vor der verräterischen Tücke der Feinde; er ahnt das drohende Unglück und predigt tauben Ohren; höchstes Pathos wird im Laokoon erreicht, wenn der Vater neben sich einen sterbenden und einen vom Tode bedrohten Sohn sieht, die beide *durch die Schuld des Vaters* dem Verderben preisgegeben sind.

Um so ergreifender wirkt die Resignation Laokoons; zur Darstellung eines so unerhörten Seelenleidens durften die Künstler alle jene Mittel aufwenden, welche den Zustand des Laokoon überzeugend und überwältigend schildern.

Im Gefühl seiner Unschuld würde der heroisch gebildete Mann angesichts seiner bedrohten Söhne zum Widerstand gezwungen gewesen sein, auch wenn er voraus sah, dass er unterliegen werde; gab er die Söhne ohne Widerstand preis, würden wir ihn verachten müssen; im Gefühl seiner Unschuld musste und konnte Laokoon auf die Hilfe einer freundlich gesinnten Gottheit bis zum letzten Augenblick hoffen.

Aber Laokoon fühlt sich nicht unschuldig. Erschüttert von dem Bewusstsein des hereinbrechenden Strafgerichtes, dessen Gerechtigkeit er nicht in Zweifel ziehen kann, vom tiefsten menschlichen Weh gepackt, von dem Schmerz um den Tod der eigenen Söhne, durchdrungen von der Überzeugung, dass keine Rettung, keine Gnade weder für ihn noch für seine Kinder möglich ist, bricht der starke Mann zusammen; widerstandslos sinken Arme und Beine nach auswärts; die Füsse sind noch aufgestemmt, aber ohne Kraft, der Körper ruht in halbsitzender Stellung auf dem Altare; die Brust, in tiefer Inspirationsstellung bei eingezogenem Bauche, erlaubt nur ein dumpfes Stöhnen; kraftlos ist die Bewegung der linken Hand, welche die Schlange packt; der rechte Arm ist zu denken, wie er machtlos, gefesselt

durch eine Umschlingung des Schlangenleibes, auf das Hinterhaupt zurücksinkt, um das Bild ratloser Verzweiflung, der vollkommenen Wehrlosigkeit des heroischen Leibes und gottbegnadigten Sehers vollständig zu machen.

Gegenüber so gehäuften Qualen, wenn sie auch mit höchster Künstlerschaft dargestellt sind, darf das Verlangen nach einem versöhnenden Element nicht unbefriedigt bleiben.

Es lassen sich Gründe dafür anführen, dass die mögliche Rettung des älteren Sohnes dieser Empfindung gerecht wird.

Stärker noch kommt das versöhnende Element durch die Sühne für begangenen Frevel zur Geltung, welche dem Laokoon durch seinen und seiner unschuldigen Söhne tragischen Untergang auferlegt wird.

W. KOOPMANN.

KUNSTLITTERATUR UND KUNSTHANDEL.

⊙ ⊙ *Düsseldorf.* Das Prämienblatt, welches der *Rheinisch-Westfälische Kunstverein* für das Jahr 1889 an seine Mitglieder verteilt, erhebt sich um ein bedeutendes über das Mittelmass von Tüchtigkeit, das den Arbeiten dieser Art eigen zu sein pflegt. Professor *Forberg* hat nach dem Bilde W. Sohns: „Die Konsulation beim Advokaten“ im Museum zu Leipzig einen Kupferstich vollendet, der den Verächtern der einst alleinherrschenden Kunst doch wohl zu denken geben wird. Wenn man von Linienmanier sprechen wollte, wiewohl sie den leitenden Faden giebt, würde man eine falsche Vorstellung erwecken, denn die Linie verschwindet hier in einer äussersten Engführung. Der Geist Gaillards schwebt über dem trefflichen Werk. Stoffliche Wirkungen von originellster Art sind mit Mitteln erzielt, die selbst das geübteste Auge nur unter Schwierigkeiten enträtselt und analysirt. Die erzielte Tiefe ist staunenerregend. Dem herrlichen Urbild wird die Reproduktion vollkommen gerecht. Das Blatt gehört zu den wenigen, welche trotz ihrer Verbreitung und Anhäufung an einem Platze doch den Wunsch, es zu besitzen, bei dem Kunstliebhaber rege machen.

NEKROLOGE.

K. *George Loring Brown*, Landschaftsmaler, geb. 2. Febr. 1814 zu Boston, im Staate Massachusetts, Ver. Staaten von Nordamerika, starb am 25. Juni 1889 in Malden, in der Nähe von Boston. Vor längeren Jahren hat ihm die „Zeitschrift“ einen ausführlichen Artikel gewidmet. Bis zu seinem Tode war er in derselben Weise thätig, ein Maler Italiens nach der alten Schule, so dass er der jetzigen Generation als ein Anachronismus erschien. Trotzdem aber ist es für die Mitbürger des Verstorbenen ein nicht gerade ehrendes Zeugnis, dass sie seinen Tod gleichgültig und fast unbeachtet an sich haben vorübergehen lassen. Dass Brown allerlei krauses Zeug gemalt hat, dass seine Vordergründe fast immer hart und unangenehm und seine Versuche, die Landschaft seiner Heimat zu malen, nur zu oft grell bunt waren, lässt sich nicht leugnen. Aber als Maler glänzender Lichteffekte und duftiger Fernen hat er Eminentes geleistet und die Realisten, die gar keine Realisten sind, mögen immer über ihn als einen konventionell-idealistischen Theatercoulissenmaler die Nase rümpfen in der beruhigenden Überzeugung, dass die Mode auch sie einst hoch und trocken am Strande zurücklassen wird. Denn wenn die Mode des Augenblicks nicht alles regierte, so würde man es nie und nimmer einer Kunsthandlung überlassen haben, das Andenken des Verstorbenen kümmerlich durch Ausstellung von nicht einem Dutzend seiner Bilder zu ehren! Dass die Herren Williams & Everett Feingefühl und Mut genug hatten, eine solche Ausstellung zu unternehmen, ist aller Anerkennung wert.

TODESFÄLLE.

*** *Der deutsche Genre- und Porträtmaler Ferdinand Heilbuth*, ein geborener Hamburger, aber naturalisirter Franzose, ist zu Paris am 19. Nov. gestorben.

= tt. *Stuttgart.* Am 12. Nov. starb der als Porträtist und Landschafter thätige Maler *Robert Heck*, geborner Stuttgarter, im Alter von 58 Jahren.

*** *Der englische Aquarellmaler Spencer Vincent*, welcher sich besonders durch Gebirgslandschaften nach schottischen Motiven bekannt gemacht hat, ist anfangs November zu London gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Der Radirer Karl Koepping*, welcher seit mehreren Jahren in Paris lebt, ist, wie die „Vossische Zeitung“ meldet, als Vorsteher des Meisterateliers für Kupferstecherkunst an die Berliner Akademie berufen worden. Er wird sein Amt voraussichtlich zu Beginn des Sommersemesters 1890 antreten.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Rd. *Hannover.* Am 9. d. M. fand die feierliche Eröffnung des *Kestner-Museums* statt. Ausser den vollzählig erschienenen Mitgliedern der städtischen Kollegien waren die Spitzen der Behörden, sowie Vertreter von Kunst und Wissenschaft erschienen. Der Stifter des grössten Teiles der Sammlung, Herr Kestner, war durch Krankheit von der Teilnahme an der Feier abgehalten; von der Familie des verstorbenen Senators Culemann wohnten die Gattin und Tochter der Eröffnung bei. Hinter dem Rednerpult hatte inmitten einer Gruppe immergrüner Pflanzen die Marmorbüste H. Kestners, des Begründers der Kestner-Sammlung, Aufstellung gefunden. Herr Stadtdirektor Haltenhoff gab, nachdem er die Versammlung begrüsst, zunächst seinem Bedauern Ausdruck, dass derjenige, dessen Namen das Museum führt und auf dessen Anregung es erbaut ist, durch Krankheit von der Feier zurückgehalten sei. In einer Schilderung der Entstehung des Museums führte der Redner sodann ungefähr folgendes aus: Im Jahre 1884 gab der verstorbene Senator Culemann dem Stadtdirektor Kenntnis, dass Herr Hermann Kestner, fussend auf eine testamentarische Verfügung seines Onkels, geneigt sei, der Stadt seine Sammlungen zuzuwenden und einen Beitrag zum Bau eines eigenen Museums zu leisten. Die Stadtvertretung war über dieses Anerbieten um so mehr erfreut, als sich ihr nun die Aussicht bot, der städtischen Bibliothek und dem städtischen Archiv einen würdigen Unterkunftsraum zu schaffen. Nachdem mit Herrn Kestner die Bedingungen betreffs Annahme der Schenkung vereinbart waren, wurde der Bau eines am Friedrichswall zu errichtenden Museums beschlossen. Von 48 eingegangenen Entwürfen erhielt der von Prof. *Stier* eingereichte den ersten Preis.

Von allen am besten genügte der von dem Architekten *Manchot* zu Mannheim eingereichte Entwurf den Anforderungen, er wurde deshalb gewählt, trotzdem er wegen nicht genauen Einhaltens der im Ausschreiben gestellten Bedingungen nicht mit dem ersten Preis bedacht werden konnte. Der Bau wurde im Jahre 1886 begonnen und Michaelis 1888 zu Ende geführt. An Kosten waren zunächst 270500 M. bewilligt, wozu noch Nachbewilligungen von 67050 M. für Anbringung der Balustrade, der Heizvorrichtungen, und 64000 M. für innere Einrichtung kamen, so dass der Bau im ganzen die Summe von 401550 M. erforderte, wozu Herr Kestner 100000 M. beigetragen hat. Inzwischen waren durch die im Jahre 1886 von den Erben des Oberbaurats Mithoff gemachte Zuwendung und durch die im selben Jahre von der Societätsbibliothek der Stadt gemachte Schenkung von 86000 Bänden, sowie durch den im Jahre 1887 erfolgten Ankauf der *Culemann*schen Sammlung die Kunstschätze, welche in dem Neubau eine Stätte finden sollten, bedeutend bereichert. Die Möglichkeit zur Erwerbung der ausserordentlich wertvollen Culemannschen Sammlung war trotz des sehr liebenswürdigen Entgegenkommens der Erben nur möglich infolge einer grossartigen Beihilfe der Staatsregierung von 300000 M. Es wurde nun als Direktor des Museums Herr Dr. *Schuchhardt* gewonnen und dann sofort mit der Aufstellung der Sammlungen begonnen. Möge sich, so schloss Redner seine Ausführungen, erfüllen, was die hochherzigen Geber gewollt und was die städtischen Kollegien bei Begründung des neuen Museums ins Auge gefasst: „dass Kunstsinn, Kunst und Wissenschaft und Kunstgewerbe durch das Kestner-Museum neue Nahrung finden.“ Nicht ohne Absicht habe man gerade gegenüber dem Museum den Bau einer Kunstgewerbeschule begonnen. Schliesslich stattete der Herr Stadtdirektor noch den Gebern, Herrn Kestner, sowie der Familie Culemann den Dank der Stadt ab und übergab dann das Gebäude der Obhut des Direktors Dr. Schuchhardt mit dem Wunsche, dass das Erstrebte zur Ausführung kommen und das Museum blühen und gedeihen möge. Direktor Schuchhardt übernahm dankend das neue Institut und führte in längerer Rede aus, welche Bedeutung das neue Museum für Hannover haben müsse, neben den zahlreichen, hier bereits vorhandenen Sammlungen, vor allem dem Provinzialmuseum und den bestehenden Vereinen. Es gelte die beiden grössten Museen der Stadt zu Brennpunkten des Kunstlebens in Hannover, der beklagenswerten Zersplitterung ein Ende zu machen. Alle Kräfte seien zusammenzufassen, um Grosses zu erreichen. Er wies weiter darauf hin, dass das Kestner-Museum seiner ganzen Anlage nach dazu angethan sei, zu einem Kunstgewerbemuseum ausgestattet zu werden. — An die Reden schloss sich ein Rundgang durch das Museum, dem wir herzlich „Glück auf!“ zurufen.

∗∗ *Schenkungen für den Louvre in Paris und Staatsaufträge.* Wie der „Vossischen Zeitung“ geschrieben wird, hat Graf Pillet-Will die beiden in der Weltausstellung ausgestellt gewesenen Gemälde von *Robert Fleury* d. ä. „Galilei vor dem h. Offizium“ und „Der Empfang des Christoph Columb durch Ferdinand und Isabella nach seiner Rückkehr aus Amerika“ dem Louvre zum Geschenk gemacht. Pillet-Will hatte im Jahre 1846 für beide Gemälde, Gegenstücke, 30000 Francs dem Meister gezahlt. — Die Verwaltung der schönen Künste hat den Maler *Roll* beauftragt, „die 100jährige Feier der Revolution im Park von Versailles am 5. Mai d. J.“, und den Maler *Gervex*, „die Verteilung der Belohnungen an die Aussteller durch den Präsidenten Carnot im Industriepalais am 29. September“ in Monumentalbildern zu verewigen.

O. M. *Im Berliner Kunstgewerbemuseum* ist von der Ausstellung der Stoffe und Stickereien die Gruppe II, enthaltend die Stoffe der Renaissance 16. bis 17. Jahrundert, am Dienstag den 19. Nov. eröffnet worden und wird bis zum Sonntag den 1. Dez. ausgestellt bleiben. Um denjenigen, welche die Gruppe I, Altertum und Mittelalter, nicht gesehen haben, hierzu noch Gelegenheit zu bieten, sind die vorzüglichsten Stücke dieser Gruppe, so weit der Platz reicht, in den Schränken und Drehgestellen der oberen Galerie ausgestellt.

∗∗ *Für die städtische Gemäldesammlung in Magdeburg* ist ein Bildnis des Reichskanzlers Fürsten Bismarck (Kniestück) von Paul *Beckert* in Berlin angekauft worden.

NEUE DENKMÄLER.

=tt. *In Newyork* soll ein Goethe-Denkmal errichtet werden; Bildhauer *Henry Baerer*, der Schöpfer des Beethoven-Denkmals im dortigen Centralpark und der Statue John Howard Payne's im Prospektpark zu Brooklyn, hat bereits ein Modell Goethe's von 1,50 m Höhe angefertigt, welches sich grossen Beifalls erfreut. Hiernach wird auf hohem Postamente sich die in Erz auszuführende Kolossalfigur des Dichters erheben und an den vier Seiten des Postamentes sollen ausserdem die Figuren von Faust und Margarete, Iphigenie und Orest, Hermann und Dorothea, der Harfner und Mignon angebracht werden. Die Herstellungskosten des im ganzen ungefähr 8 m hoch gedachten Goethe-Denkmals sind auf 30000 Doll. veranschlagt.

=tt. *Paris.* Die in Erz gegossene Statue des vor vier Jahren verstorbenen Schlachtenmalers *Alphonse de Neuville* wurde im äussersten Nordwesten unserer Stadt, auf dem Platze Wagram, zur Aufstellung gebracht. Neuville ist der erste Maler, welcher zu Paris inmitten eines öffentlichen Platzes ein Denkmal erhalten hat. Bildhauer *Saint-Vidal* hat den Maler in einfacher Künstlertracht an einen Baumstumpf lehnend, mit Pinsel und Farbenkasten in der Hand, dargestellt. Der echt militärische Kopf Neuville's und seine schlanke Figur boten dem Bildhauer eine willkommene Aufgabe, welche er glücklich zu lösen verstand.

∗∗ *Die Angelegenheit des Nationaldenkmals für Kaiser Wilhelm* hat, nach einer Mitteilung des Staatssekretärs des Innern, Staatsministers Dr. v. Boetticher in der Reichstagssitzung vom 12. d. Mts., eine Förderung seit der Preisverteilung zunächst dadurch erfahren, dass von einem der Preisrichter eine Denkschrift über die bei der Sache in erster Linie in Betracht kommende Platzfrage verfasst worden ist. Zu dieser Denkschrift haben sich die übrigen Mitglieder des Preisgerichts — freilich in sehr auseinandergehender Weise — geäussert, und es sollen nunmehr diese verschiedenen Kundgebungen bei der weiteren Bearbeitung der Denkmalsfrage Verwertung finden. Die Denkschrift soll im Druck erscheinen. Im Laufe dieser Woche ist die Angelegenheit wiederum in ein neues Stadium getreten, da sich ein Konsortium von Bankhäusern gebildet hat, welches, unter Zustimmung des Staatsministers von Boetticher und des Ministers des Innern Herrfurth, die Niederlegung der Schlossfreiheit mit Hilfe einer Losanleihe ins Werk setzen will. Man bringt diesen Plan mit der Denkmalsfrage und mit der bekannten Äusserung des Kaisers Wilhelm II. in Verbindung, welcher die Schlossfreiheit als den passendsten Standort für das Denkmal bezeichnet hat.

∗∗∗ *Max von Schenkendorf-Denkmal in Tilsit.* In der letzten Sitzung des Komitees teilte Herr Rittergutsbesitzer Wander-Carlshof mit, dass er gelegentlich seiner Reise nach Dresden

das vom Bildhauer Herrn *Engelke* nunmehr in Thon vollendete Denkmal besichtigt habe. Dasselbe macht einen in jeder Hinsicht prächtigen Eindruck. Die beiden Bildhauer Schilling und Diez haben sich durchaus lobend über den jetzigen Entwurf ausgesprochen. Die Granitsteine zum Unterbau des Denkmals sind, wie die Königsberger Allg. Ztg. berichtet, bereits von Schweden angekommen. Zu den Kosten des Denkmals, welche 24 200 M. betragen, fehlen noch 1500 M.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

= tt. *Mühlhausen i. E.* Die ehemalige Johanniterkirche, welche aus dem 14. Jahrhunderte stammt, wird abzubrechen beabsichtigt. Auf Veranlassung der Mitglieder des „Musée historique" fand nun kürzlich durch Sachverständige eine genaue Untersuchung des ehrwürdigen mittelalterlichen Baudenkmales statt und diese führte im Innern zur Entdeckung hochinteressanter Wandmalereien. Wahrscheinlich haben wir es mit der Darstellung eines Totentanzes zu thun, der im Anschlusse an ähnliche berühmte Werke in Basel und Badenweiler hier in Mühlhausen im Anfange des 16. Jahrhunderts zur Ausführung gebracht worden ist.

⁂ *Von der Berliner Kunstakademie.* Das diesjährige Stipendium der *Ernst Reichenheim-Stiftung*, welche der Kaufmann Ferdinand Reichenheim zum Andenken an seinen verstorbenen Sohn, den Maler Ernst Reichenheim, begründet hat, ist dem Maler Hugo *Lüdeke* aus Alt-Koppenbrügge, Studirendem der Hochschule für die bildenden Künste, verliehen worden.

K. V. *Breslau.* In der Nacht vom 22. zum 23. März 1887 war infolge eines zur Feier des 90. Geburtstages des Kaisers Wilhelm auf den Türmen der hiesigen Magdalenenkirche abgebrannten Feuerwerks die Haube des Nordturmes durch eine Feuersbrunst zerstört worden. Zur Erlangung von Entwürfen zum Wiederaufbau der zerstörten Spitze wurde von den Gemeindebehörden ein Wettbewerb unter den deutschen Architekten ausgeschrieben, der dadurch ein besonderes Interesse bot, dass die stehengebliebene Südspitze üppige, aus wiederholter Übereinanderlegung von Zwiebelspitzenmotiven entwickelte Renaissanceformen zeigt, das Preisausschreiben aber für den Nordturm eine gotische Spitze, die sich der Schlichtheit der gotischen Turmschäfte anzuschliessen hätte, als erwünscht bezeichnete. Die Unterlagen des Preisausschreibens waren von 250 deutschen Architekten bezogen worden, Lösungen der gestellten Aufgabe sind aber nur 55 eingegangen, wie es scheint, weil in den Kreisen der Architekten vielfach an der Möglichkeit einer befriedigenden Lösung der eigenartigen Aufgabe gezweifelt wurde. Das Preisgericht hat nun dem Architekten *Ernst Mehl* in Breslau den ersten Preis (800 Mark), dem Architekten *Mehs* in Frankfurt a. M. den zweiten Preis (400 Mark), dem Architekten *Grossmann* in Delitzsch bei Leipzig den dritten Preis (300 Mark) zuerkannt. Mehls Entwurf krönt den Nordturm mit einer hohen schlanken gotischen Spitze, die an ihrer Basis durch Ecktürmchen und Giebelbildungen belebt wird, im übrigen aber sich gegenüber der lebhaft bewegten, vollen Umrisslinie der Südspitze einigermassen nüchtern ausnimmt. Auch die beiden anderen preisgekrönten Entwürfe haben den stilistischen Zwiespalt zwischen der alten Renaissancehaube des Südturmes und der neu projektirten gotischen Spite des Nordturmes nicht zu überwinden vermocht. Es erscheint fraglich, ob die städtischen Behörden einen der preisgekrönten Entwürfe ausführen lassen werden. Wahrscheinlich führt das Ergebnis des Preisausschreibens dahin, dass die abgebrannte Spitze in der ursprünglichen Form, d. h. also auch genau so wie die stehengebliebene Südspitze, wieder hergestellt wird. — Im Treppenhause des seit 1880 baulich vollendeten schlesischen Provinzialmuseums hierselbst waren die darin vorgesehenen Wandgemälde bis jetzt noch nicht zur Ausführung gekommen. Früher war einmal mit Arnold Böcklin wegen Herstellung dieser Malereien verhandelt worden, doch zerschlugen sich die Verhandlungen. Nunmehr ist mit dem Maler *Prell* in Berlin das Abkommen getroffen, dass er die Wandmalereien in Fresko zur Ausführung bringe. Es handelt sich um die Bemalung von zwei grossen Wandflächen, welche allerdings durch je zwei Dreiviertelsäulen mit dahinterliegendem Blendpfeiler in je drei rundbogig abgeschlossene Teile zerlegt sind. Prell glaubt trotzdem die drei Felder jeder Wand zu einer durchgehenden Komposition vereinigen zu können. Im Januar künftigen Jahres wird der Künstler dem Museumskuratorium die Skizzen zu der Bemalung vorlegen. Von dem Ausfall der Skizzen wird es abhängen, ob ein vom Kultusminister erbetener Zuschuss zu den Kosten der Wandmalereien seitens des Staates wird geleistet werden. Fällt der Zuschuss weg, so würden die Kosten von der Provinz Schlesien allein zu tragen sein.

= tt. *Hamburg.* Der Berliner Bildhauer *Bruno Kruse* hat vom hiesigen Senate den Auftrag zu einer Fürst-Bismarck-Statue für den Neubau unseres Rathauses erhalten. Der Künstler hat dieselbe in Friedrichsruh, als Gast des Reichskanzlers, nach der Natur modellirt und erhielt hierzu ein Atelier im Schlosse hergerichtet.

= tt. *Der Bildhauer Hans Natter* in Wien wurde vom Prinzen Wilhelm von Hanau beauftragt, die hervorragendsten Persönlichkeiten des ganzen Nibelungenringes in Standbildern von Kelheimer Stein auszuführen; dieselben sollen im Parke des Schlosses Horowitz bei Pilsen in Böhmen zur Aufstellung gelangen und damit ein Richard Wagner-Park geschaffen werden.

VOM KUNSTMARKT.

⁂ *Englische Gemäldepreise.* Sir *John Millais* hat für ein Portrait Gladstone's, welches die englischen Frauen dem Staatsmanne zu seiner goldenen Hochzeit geschenkt haben, ein Honorar von 1000 Pfd. erhalten. — Der Maler *W. E. Lockhart* wird das bei ihm von der Königin bestellte grosse Gemälde: „Die Feier des Regierungsjubiläums in der Westminsterabtei" am Anfang des nächsten Jahres vollendet haben. Das Gemälde enthält 250 meist nach dem Leben aufgenommene Gestalten. Als besonders gelungen werden die Bilder des verstorbenen Kaisers Friedrich und Gladstone's gerühmt. Der Künstler bekommt 6000 Pfd. für seine Arbeit, behält aber das Recht der Ausstellung und Vervielfältigung durch Photographie und Stich. Das Gemälde wird schliesslich im Schloss Windsor aufgehängt werden.

ZEITSCHRIFTEN.

Bayerische Gewerbezeitung. 1889. Nr. 21.
Die soziale Stellung der Künstler in Deutschland zur Zeit Albrecht Dürers. Von Dr. R. Muther.

Blätter für Kunstgewerbe. 1889. Heft 10.
Über Buchdruckerwappen. — Die Predigt vom Glase. (Fortsetzung.) — Kunstblätter: Italienische Seidenstickerei auf Leinen. Um 1600. — Salontischchen, entworfen von A. Trötscher. — Kelch in vergoldetem Silber mit Emailmalerei von C. Würbel in Wien. — Schildträger, entworfen von Prof. J. Salb. — Spätgotisches Reliquiar in vergoldetem Silber (16. Jahrh.) aus dem Stephansdome in Wien.

Architektonische Rundschau. 1890. Heft 2.
Tafel 9: Konkurrenzentwurf für ein Geschäftsgebäude der Bergisch-Märkischen Bank zu Elberfeld von Prof. H. Stier in Hannover. — Tafel 10: Kirche in Stetten im Lonthal (Württem-

berg). — Tafel 11: Wohnhaus des Herrn A. Kluge in Trautenau, entworfen von W. Rlostlapil und J. Chlebeček in Wien. — Tafel 12 u. 13: Wohn- und Geschäftshaus der Herren Gebr. Parcus in München. Von Prof. F. Thiersch. — Tafel 14: Hauseingänge in Danzig. — Tafel 15: Villa Main-Pfalz in Offenbach a. M.; erbaut von C. Wiegand. — Tafel 16: Kanzel in der Kirche in Heslach bei Stuttgart. Entworfen vom † Stadtbaurat von Wolff.

Die Kunst für Alle. Jahrg. 5. Heft 3 u. 4.

Die erste Münchener Jahresausstellung. VIII. u. IX. Von Fr. Pecht. (Mit Abbild.) — Die Ausstellung der fremden Malerschulen auf dem Marsfelde. Von O. Brandes. — Die Berliner akademische Kunstausstellung. Von G. Voss. — Über die Entwürfe zum Kaiser-Wilhelm-Denkmal. Von G. Voss. — Kunstbeilagen: Jugend. Von R. Collin. — Die Kinderstube. Von F. von Uhde. — Frühlingsstimmung. Von R. Hoff. — Traumverloren. Von G. Papperitz. — Eine Meeresidylle. Von A. Böcklin. — Frühling. Von H. Baisch. — Die drei Pudelchen. Von W. J. Martens.

INSERATE.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN — KÖLN
Heugasse 58. — Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 8. 12. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

VOM CHRISTMARKTE.

I.

Das Jahr wird wieder alt. Mutter Erde macht Wintertoilette und verjüngt sich zum unschuldsvollen weissgekleideten Kindlein, in dem unzählige Keime der Entwickelung durch den Liebeskuss der Frühlingssonne harren. Die Zahl der Naturschwärmer, welche ehedem rastlos die „bucklige Welt" durchkreuzte und sich im Waldesdickicht, im Thalgrund oder auf Bergeshöhe lyrischen Stimmungen überliess, ist erheblich gesunken. Die Kälte hat sie — so wunderlich dies klingen mag — zusammengeschmolzen; sie hat auch aus dem farbenreichen Naturgemälde einen kalten, schwarzweissen Kupferstich gemacht, den man am liebsten hinter Glas und Rahmen der Doppelfenster betrachtet. Wer jetzt nicht reisen muss, bleibt klüglich daheim; und was thut's auch? Wir haben ja einen leidlichen Ersatz und schicken unsern Geist auf Reisen: da der Prophet nicht zum Berge kommen mag, so kommt füglich der Berg zum Propheten. Was die Berge so versetzt, ist nun zwar diesmal nicht der Glaube, sondern die dunklen Ehrenmänner sind es, die wir Verlagsbuchhändler nennen; sie schliessen sich in Gesellschaft von Adepten, nämlich Künstlern und Dichtern, in die schwarze Küche, um nach langer Mühe „die junge Königin im Glas", das länderbeschreibende Prachtwerk, der bildungsbedürftigen Welt darzubieten. Freilich heisst es da auch bei manchem dieser Elaborate:



Hochburgsage. Aus JENSENS Schwarzwald.

„Zum Teufel ist der Spiritus,
Das Phlegma ist geblieben",

denn die schöne frische Natur ist nicht selten, nachdem sie sich erst durch die Retorten verschiedener Menschenschädel hat durchquälen müssen, schliesslich erheblich getrübt und hat einen Beigeschmack von abgestandenen Ideen angenommen. Wer den Erdgeist destilliren will, muss also dafür Sorge tragen, dass die Gefässe rein und klar sind, in denen die jeweilige Quintessenz gebraut werden soll.

Dafür sorgte denn nun diesmal die Reuthersche Verlagsbuchhandlung in Berlin. Ihr neuestes Werk dieser länderbeschreibenden Art ist die Beschreibung und Schilderung des Schwarzwaldes und seiner Bewohner. Sie rührt von *Wilhelm Jensen* her, der zwölf Jahre im Schwarzwald lebte und von dem man wohl sagen kann, dass sich die Welt in seinem Kopfe anders spiegelt als sonst in Menschenköpfen. Er bietet uns ausser einer ausführlichen Schilderung der Landschaft seine Ge-

schichte und Kulturgeschichte und giebt auch über seine geologische Beschaffenheit, seine Flora und Fauna Auskunft. Der Bilderschmuck des Werkes ist reich und gediegen. Die Illustratoren *W. Hasemann, E. Lugo, M. Roman, W. Voltz, K. Eyth* verdienen alles Lob für die fleissige und gewandte Art, mit welcher sie das Buch zu einem Schatzkästlein voll prächtiger Bilder gemacht haben. Der Band weist eine Heliogravüre, 22 Vollbilder und eine grosse Zahl Textbilder auf, die von *Heuer & Kirmse* in Berlin musterhaft geschnitten worden sind, wie die beigedruckten Proben zeigen. So hat das Buch allen Anspruch auf vieljährige Dauer um seines inneren Gehalts willen, der von der Mode und dem wechselnden Geschmack unabhängig, ernsthaft und reif erscheint. Das Werk ist auch insofern eine erfreuliche Erscheinung, als es den falschen Prunk verschmäht und eine Rückkehr zum alten guten Geschmack anbahnt.

Aus der Prachtwerk-Überflutung der letzten Jahre taucht ein lieber alter Bekannter auf: Hermann und Dorothea, illustrirt von *A. von Ramberg*, diesmal in stattlichem Formate mit acht Kupferlichtbildern und Randzeichnungen von *L. von Kramer* ausstaffirt. Es darf in dieser Form gern aufs neue willkommen geheissen werden. Die Rambergschen Bilder bewähren ihren Reiz noch immer und nun gar in diesem sammtnen Kleide — denn was der Sammet unter den Stoffen, ist die Heliogravüre unter den Druckverfahren. Die Randzeichnungen von Kramer zeigen viel Erfindung, Geschmack und Schwung der Linien und tragen sehr zur Hebung des Gesamteindrucks bei.



Donaueschingen. Aus JENSEN, Der Schwarzwald

Was würde wohl der gesprächige Apotheker, der in Goethes Dichtung das grosse Wort führt, zu der neuesten Dichtung von *Paul Heyse* gesagt haben, die von dem „herrlichen Gift der unbefriedigten Liebe“ und noch manch anderem tödlichen Stoffe redet? Ohne Zweifel würde er bedenklich den Kopf geschüttelt haben über den unglücklichen *Efrasiab*, welcher sich in hoffnungsloser Liebessehnsucht verzehrt, und, um seinem Zustande ein Ende zu machen, sich von Giftschlangen beissen lässt, Skorpionsgift und ähnliche höchst meidenswerte Dinge ohne Gefahr in sich aufnimmt: ohne Gefahr, „weil das stärkste Gift, das in ihm lebt, die unbefriedigte Liebe, die anderen überwältigt.“ Als freilich ein mächtiger Magier ihm die Geliebte zuführt, wirken



Reiterbild von WERNER SCHUCH (Nach dem Lichtdrucke in der Studienmappe, Verlag von WISKOTT, Breslau

die früher aufgenommenen Gifte und der Jüngling stirbt im ersten Liebeskusse. Die Erzählung ist sinnreich und glutvoll, wie es die Orientalen lieben; was thuts, dass sie sich mit dem heutigen Stande der Medizin nicht verträgt? Ein anderes ist ein Dichter, ein anderes ein Apotheker. Dieser darf mit seinen Giften nicht so umspringen wie jener und verabreicht seine Schlummertränkchen nur mit Vorsicht, während manche Dichter mit den ihren nichts weniger als skrupulös sind . . .

Zu der kurzen aber schönen Dichtung Heyses hat *Frank Kirchbach* den Bilderschmuck entworfen, der sich zwanglos auf den Textseiten in farbigen Heliogravüren und Zinkographien ausbreitet. Manches prächtige orientalische Bild befindet sich dabei: die junge wasserholende Frau, welcher im Dickicht der Tiger auflauert, die Luftfahrt der schönen Jungfrau, welche den Namen Paradiesvogel führt, und anderes sind von lieblicher Zartheit und grossem malerischen Reize. Das Ganze ist von einem reichen vielfarbigen Einband umschlossen und führt den Titel „Liebeszauber".

Es ist charakteristisch für unsere Zeit, dass eine grosse Menge Prachtwerke das Wort gänzlich verbannt haben und das Bild einfach seine stumme Sprache reden lassen. Solcher Art sind die Kunstmappen, welche der Verlag von *C. T. Wiskott* in Breslau den nimmersatten Augen des schaulustigen Publikums darbietet. Letztes Jahr hatten wir Studien und Skizzen von *Defregger* und *Knaus* zu rühmen, seitdem sind auch Mappen mit *Geselschaps* und *Menzels* Kunst gefüllt worden; kürzlich nun haben sich *Werner Schuch* und *Ed. Grützner* dieser Künstlerreihe beigesellt. Werner Schuch ist den Lesern dieser Blätter von früher her wohl noch erinnerlich; er hat als Maler eine rasche und glänzende Entwickelung hinter sich. Er war ursprünglich Architekt unter *Conrad Wilhelm Hase*, wandte sich aber seiner alten Liebe, der Malerei zu und stellte zuerst Landschaften, dann Kriegs- und Historienbilder dar. Seine Reiterbilder sind höchst lebendig und mit Bravour gezeichnet; die kühne Darstellung der apokalyptischen Reiter und die Studien zur „wilden Jagd" beweisen seine hervorragende malerische Kraft.

Die vorliegende Mappe bringt landschaftliche Schilderungen aus der Lüneburger Heide voll schwermütiger Stimmung, und Kriegsbilder von 1640, 1760, 1813 voll mächtigen Lebens. Die Mappe, welche den Namen *Grützner* trägt, enthält ausser den vielgesehenen Mönchen einige seiner lustigen Falstaffbilder, vor allem den dicken Sir John mit dem Sektkrug in seiner ganzen Grösse und zeigt ihn in mancherlei Fährlichkeit, die er auf seiner feuchten Lebenslaufbahn zu bestehen hatte. Eine Porträtstudie und weltliche Genrebilder vervollständigen das Bild der malerischen Wirksamkeit des Künstlers.

(Schluss folgt.)

TODESFÄLLE.

⊙ *Der ausserordentliche Professor der Theologie, Dr. Ferdinand Piper,* welcher an der Universität zu Berlin das Fach der christlichen Archäologie vertrat und seit 1849 Direktor des christlich-archäologischen Museums der Universität war, ist am 28. November zu Berlin im 79. Lebensjahre gestorben. Von seinen archäologischen Schriften sind die „Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst" (1847—51) und die „Einleitung in die monumentale Theologie" (1867) die hervorragendsten.

⊙ *Der französische Bildhauer François Etcheto* ist am 20. November zu Paris im jugendlichen Alter gestorben. Er hat sich besonders durch eine Bronzestatue des Volksdichters François Villon, welche von der Stadt Paris angekauft und auf dem Square Monge aufgestellt wurde, und durch die Marmorfigur eines Demokrit bekannt gemacht, die der Staat ankaufte und im öffentlichen Garten zu Pau aufstellen liess.

PERSONALNACHRICHTEN.

* *Dr. Emanuel Löwy* in Wien wurde zum ausserordentlichen Professor der klassischen Archäologie an der k. Universität in *Rom* ernannt.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. *Der Verein Berliner Künstler* hat Siemiradzkis „Phryne in Eleusis", welche während der Monate September und November den Mittelpunkt seiner Ausstellung bildete, für den Monat Dezember eine neue Anziehungskraft von auswärts folgen lassen: das Kolossalgemälde *„Alexander in Persepolis"* von dem Italiener *Gustav Simoni*, welches bis dahin in der italienischen Abteilung der Pariser Weltausstellung paradirt hatte. Simoni hat sich in Deutschland zuerst auf der Dresdener Aquarellausstellung von 1888 durch einige Aquarelle aus dem orientalischen Volksleben in Algier, Marokko und der Türkei bekannt gemacht, welche sich durch eine ganz ungewöhnliche Leuchtkraft und Tiefe der Farbe und durch grosse Energie der Charakteristik auszeichneten. Auch das jetzt ausgestellte Ölgemälde ist eine Schilderung orientalischen Lebens und asiatischer Üppigkeit, welchem nur eine historische Etikette aufgeklebt ist. Wir sehen nicht den kühnen Eroberer im stolzen Selbstgefühl an seinem Ziele, sondern einen schwelgenden Sybariten, welcher sich mit seinen Kriegsgefährten nach dem Festmahle in einer Halle des persischen Königspalastes den Ausschweifungen des Bechers hingegeben hat. In die trunkene Gesellschaft der Zecher ist die Kurtisane Thais, welche nach der Erzählung Diodors und anderer den Macedonier auf seinem Zuge nach Persien begleitete, an der Spitze eines Zuges von Bacchantinnen und Satyrn mit brennenden Fackeln hineingestürmt. Während sich ihre Gefährtinnen bereits zu den auf Ruhebetten gelagerten Kriegern gesellt haben, sucht sie durch die hüllenlose Entfaltung ihrer vollen Reize in verführerischem Tanze die Sinne Alexanders zu umgaukeln und ihm die Fackel in die Hand zu spielen, welche einer der vor ihm tanzenden Satyrknaben schwingt. Schon schickt sich

Alexander, halb von seinem Lager aufgerichtet, zum Sprunge an, um die Fackel zu ergreifen, und man sieht, wie in seinen unheimlich flackernden Augen bereits die Bestie erwacht, welche im nächsten Augenblicke aus eitler Zerstörungswut die Brandfackel in die unglückliche Königsstadt schleudern wird. Alexander sieht nichts weniger als majestätisch und heldenhaft aus, und Thais ist eine reife, schwarzhaarige Schönheit, deren Gliederfülle bereits etwas an Wohlbeleibtheit streift; aber die koloristische Inscenirung des Moments ist mit einer so erstaunlichen Virtuosität bewerkstelligt, so frei von allen akademischen Erinnerungen und naturalistischen Roheiten, dass man über die Einzelheiten hinwegsieht und nur das Ganze in seinen berauschenden Farbenakkorden auf sich wirken lässt. Die Modellirung des Körpers der Thais in einem halb kühlen, halb warmen Licht ist ein Meisterstück an sich, und nicht geringer ist das Verdienst, mit welchem die unbestimmte Beleuchtung des Raumes, in den von aussen durch die hohe Thüröffnung graues Dämmerlicht eindringt, zur malerischen Erscheinung gebracht worden ist. Es scheint, als ob jetzt nach den Spaniern in der Historie grossen Stils die Reihe an die Italiener gekommen ist, deren koloristische Fähigkeiten sich mittlerweile so ausgebildet haben, dass sie hinter den besten Franzosen nicht mehr zurückbleiben. — Im übrigen besteht die Ausstellung des Künstlervereins zu einem Teil aus Bildern, welche von den beiden letzten Münchener Ausstellungen ihren Weg nach Berlin gefunden haben, zum andern Teile aus plastischen Werken der Kleinkunst, aus heiteren oder stimmungsvollen Landschaften und aus gemütreichen Genrebildern, welche zumeist berechnet sind, auf die weihnachtlichen Gefühle der Besucher einzuwirken. Eine Lofotenansicht bei Sonnenuntergang von *A. Normann,* zwei fein durchgeführte italienische Marinen vom Gardasee und von den Lagunen Venedigs von *E. Fischer,* ein Waldinneres bei Prerow von *L. Douzette,* ein Waldinneres, „Im Thalgrunde", von *Max Hoenow,* zwei in der Art der französischen Intimisten gemalte Miniaturlandschaften von *Bröker,* ein „Morgen am See" von *Günther-Naumburg,* ein Genrebild von *Kleinmichel,* „Gemischte Gesellschaft", feingekleidete Kinder, die sich im Walde mit armen Beerensuchern in ein Spiel vertieft haben, und eine „Fahrt zur Taufe" (Motiv vom Hardangerfjord) von *Hans Dahl* erheben sich über das brave Mittelgut, am meisten aber eine Partie vom Strande bei Pegli mit einem Blick auf Genua von *Felix Possart,* welcher hier eine Kraft der Stimmung und eine tiefe Harmonie des Tones erreicht hat, die ihm bisher nur selten gelungen sind. In einer Schilderung des Menschengetümmels der Rue du Caire von der Pariser Weltausstellung hat derselbe Künstler den Versuch gemacht, ein impressionistisch gemaltes Momentbild im Stile Menzels hinzuwerfen, und man muss anerkennen, dass Possart seinem Vorbilde sehr nahe gekommen ist, nur dass er eine hellere Tonart gewählt hat.

x. — *Aus Leipzig.* In den Räumen des Kunstvereins ist gegenwärtig eine lebensgrosse Büste *Anton Springers* ausgestellt, die wegen ihrer sprechenden Ähnlichkeit und ihres lebendigen Ausdruckes allgemeine Bewunderung erregt Das in Gips modellirte, sehr flott behandelte Kunstwerk ist eine Arbeit des jungen Bildhauers *Seffner,* der zu Anfang dieses Jahres bei der Konkurrenz um das Kaiserdenkmal in Stettin mit einem dritten Preise ausgezeichnet wurde. Seffner, ein Zögling der Leipziger Akademie, insbesondere des Professors *zur Strassen,* hat auch bereits als Genreplastiker mehrfach Zeugnis von seiner glücklichen Begabung abgelegt, andererseits aber auch durch eine der allegorischen Nischenfiguren im Festsaale des Buchhändlerhauses (die vervielfältigende Kunst) den Beweis erbracht, dass er auch monumentalen Aufgaben gewachsen ist.

O. M. *Im Kunstgewerbemuseum zu Berlin* ist von der Ausstellung der Stoffe und Stickereien nunmehr die Gruppe III eröffnet worden, welche die europäischen Gewebe der Barockzeit und des Rokoko umfasst. Die Ausstellung dieser Gruppe wird bis zum 15. Dezember dem Publikum zugänglich bleiben. Im oberen Umgang des Lichthofs ist gleichzeitig eine interessante Ausstellung von Schnitzarbeiten des Nordischen Hausfleissvereins zu Christiania veranstaltet. Vermehrt ist ausserdem die Ausstellung von Arbeiten aus dem Hirschwaldschen Magazin für Kunstgewerbe sowie diejenige der zu Wandbekleidungen bestimmten bemalten Stoffe von Reisner in Hannover, letztere durch eine Reihe von Renaissancemustern. Die Ausführung der Malerei sowie der Entwurf der Muster stammen gleichermassen von dem ausführenden Künstler her.

x. — *Nordwestdeutsche Gewerbeausstellung in Bremen.* Die Ehrenpreise, welche von den Freunden des mit grossem Eifer geförderten Unternehmens gestiftet werden, mehren sich von Woche zu Woche. Auch das Kunstgewerbe geht dabei nicht leer aus. So hat neuerdings Herr *Carl Schütte* in Bremen 500 M. für einen hauptsächlich aus Metall hergestellten technisch und künstlerisch sich auszeichnenden Kronleuchter zu 10 bis 12 elektrischen Glühlampen ausgesetzt und weitere 500 M. für einen reich ausgestatteten für Bogenlicht eingerichteten Wandarm. Unter den für das Architektenhaus eingegangenen Anmeldungen verdient das Modell des neuen Domes besonders hervorgehoben zu werden. Aus Hannover und andern Orten des in Frage kommenden Gebiets sind viele Zusagen zur Beschickung der architektonischen Abteilung der Ausstellung eingegangen, die demnach sehr interessant zu werden verspricht.

MUSEEN.

= tt. *Paris.* Präsident *Carnot* eröffnete am 20. November das an der Place d'Jena in der Nähe des Trocadero durch den Architekten *Ch. Terrier* erbaute *Musée Guimet.* Der Stifter Guimet ist ein reicher Lyoner Fabrikherr, der auf vielen wissenschaftlichen Reisen in Ägypten und Asien namentlich kunsthistorisch interessante religiöse Altertümer gesammelt hat und diese nun im neuen Museum öffentlich zugänglich macht. Der Maler *Félix Régamey,* der ständige Reisebegleiter von Guimet, hat zur Zeit in der oberen Galerie eine Anzahl seiner wertvollen Gemälde ausgestellt.

NEUE DENKMÄLER.

= tt. *Giessen. Justus Freiherr von Liebig* wird an der Stätte seiner langjährigen Wirksamkeit als Professor der Chemie unserer Universität ein Denkmal erhalten, mit dessen Ausführung Professor *Fritz Schaper* in Berlin beauftragt wurde.

= tt. *Bern.* Dem Turnvater *Niggeler* wird an der Stätte seines vieljährigen Wirkens ein Denkmal errichtet; mit dessen Herstellung wurde der hiesige Bildhauer *Lanz* betraut.

*** *Zur Angelegenheit des Denkmals der Gebrüder Grimm in Hanau,* welches bekanntlich von dem Hanauer Komitee dem Bildhauer *Eberle* in München übertragen worden ist, während die Jury den ersten Preis dem Bildhauer *Wiese* zuerkannt hatte, macht die Nationalzeitung die Mitteilung, dass die Künstler, welche Mitglieder der Jury waren, nämlich der Präsident der Akademie der Künste, Professor *Becker,* Geh. Rat *Ende,* Professor *Schaper* und Professor Albert *Wolff*

wegen der abschreckenden Wirkung, welches ein solches Verfahren auf alle Künstlerkreise betreffs der Beteiligung an Preisbewerbungen ausüben muss, den Antrag an den Minister v. Gossler gerichtet haben, den Staatsbeitrag für das Denkmal zurückzuziehen.

= tt. *Julius Robert Mayer* wird in seiner Vaterstadt Heilbronn ein Denkmal erhalten, mit dessen Ausführung der Bildhauer Professor *W. Rümann* in München beauftragt wurde.

= tt. *München.* Am 11. November fand eine Sitzung des grossen Komitees für die Errichtung des Erhardt-Denkmals statt. Es wurde einstimmig beschlossen, den vom Professor *Rudolf Seitz* eingereichten künstlerisch hervorragenden Entwurf eines monumentalen Brunnens mit einem Gesamtaufwande von 11000 M. zur Ausführung zu bringen.

= tt. *Naumburg a. d. Saale.* Zu dem Denkmal Kaiser Wilhelms I., welches die deutschen Korpsstudenten auf der Rudelsburg errichten lassen, ist der aus mächtigen Steinen hergestellte Unterbau nahezu vollendet. Das eigentliche Denkmal, nach dem Modelle des Bildhauers *Paul* in Dresden ausgeführt, ist ein 15 m hoher Obelisk mit schöner heraldischer und ornamentaler Ausstattung. Die Herstellungskosten belaufen sich auf rund 50000 M. und zum Pfingstfest kommenden Jahres wird die Feier der Enthüllung beabsichtigt.

= tt. *Braunschweig.* Zur Erinnerung an den hundertjährigen Todestag des Abtes *Jerusalem* wird im hiesigen Polytechnikum eine von Professor *Karl Echtermeier* ausgeführte Porträtbüste aufgestellt.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

= tt. *Utrecht.* Die Wiederherstellung unserer ehrwürdigen Domkirche, welche seit 1877 mit Unterstützung der holländischen Regierung unter Leitung des Architekten *F. J. Nieuwenhuyis* erfolgte, ist jetzt zum vorläufigen Abschluss gelangt; die aufgewendeten Baukosten betrugen 180000 M.

* *Über Andreas Schlüter* haben sich neuerdings Schriftstücke wiedergefunden, die über das Verhältnis des Künstlers zu Peter dem Grossen näheren Aufschluss versprechen. Es sind dies Briefblätter, die den Eintritt Schlüters in den Dienst des Zaren betreffen und daher voraussichtlich auch über die Gründe seines Fortganges von Berlin näheres Licht verbreiten. Vor allem geht, wie wir einer Angabe der „Vossischen Zeitung“ entnehmen, aus den Briefen hervor, dass Peter der Grosse den berühmten Bildhauer im Hause des Goldschmiedes Dinglinger in Dresden kennen lernte, während man bisher vielfach geneigt war, anzunehmen, dass der Zar während seines dreimaligen Aufenthaltes in Berlin in der Zeit von 1706—1713 mit ihm bekannt geworden sei. Man verdankt diese wichtige Bereicherung der Schlüter-Litteratur dem Architekten *Gurlitt*, von welchem wohl demnächst eine grössere Mitteilung darüber erwartet werden darf.

VOM KUNSTMARKT.

Bei der Lepkeschen Versteigerung der Galerie *[illegible]* in Berlin am 26. November sind folgende Preise bezahlt worden: *A. Achenbach*, Estacade von Ostende, 4600 M., *Amberg*, Dame im Boudoir, 1350 M., *C. L. F. Becker*, Karneval zu Venedig, 2500 M., *E. Berninger*, Karawane, 1555 M., *Beyschlag*, Idylle, 750 M., *G. Bleibtreu*, Napoleon I. bei Waterloo, 4900 M., *F. Böhmkal*, Auf der Pussta, 2100 M., *A. Brendel*, Schafstall, 1020 M., *Camphausen*, Nach der Schlacht bei Breitenfeld, 3550 M., *Dieffenbach*, Der kleine Schütze, 2910 M., derselbe, Brüderchen dalassen, 2900 M., *Epp*, Am Ententeich, 1[illegible] M., *W. B. H. Eschke*, Strand bei Spithead, 3700 M., *Gussow*, Halbfigur eines jungen Mädchens, 1650 M., *J. H. L. de Haas*, Gesattelte Esel, 1500 M., *Ed. Hildebrandt*, Strandpartie, 4900 M., *G. Hoguet*, Lichtung, 6100 M., desselben Malers Stilleben und Hirtenknabe, 1300 und 4100 M., *R. Jordan*, Des Fischers Geburtstag, 2800 M., *F. A. v. Kaulbach*, Hüftbild einer jungen Dame, 3500 M., *J. v. Klever*, Waldpartie im Winter, 1810 M., *L. Knaus*, Kirchweihscene, 5055 M., *Kockkoek*, Waldlandschaft, 2010 M., *E. C. E. Körner*, Die Memnonsäulen, 9000 M., *J. H. Kretzschmer*, In der Dorfkirche, 5200 M., *G. Kühl*, Interieur mit Lautenspieler, 1910 M., *A. W. Leu*, Am Gardasee, Der Öschynensee, 2100 und 3000 M., *A. Lier*, Landstrasse im Herbst, 7200 M., *C. W. C. Malchin*, Waldlandschaft, 1700 M., *P. F. Meyerheim*, Bologneser Hund und Papagei, 1010 M., *Ad. Menzel* (No. 49a), 7000 M., *O. Piltz*, Die Politiker, 1810 M., *Salzmann*, Das Nordkap, 1750 M., *G. A. Spangenberg*, 2010 M., *Vautier*, Vornehmer Besuch, 9600 M., *F. Vinea*, 1800 M., *W. Wider*, 3100 M., Elfenbeinschleifer, 2100 M.

NEUIGKEITEN DES BUCH- UND KUNSTMARKTS.

Block, J. C. Jeremias Falk. Sein Leben und seine Schriften mit alphabetischem Register sämtlicher Blätter sowie Reproduktionen nach des Künstlers besten Stichen. 8. Danzig, C. Hintorffs Verlagsbuchhdlg. 1890. M. 25. —

Handbuch der Architektur. Unter Mitwirkung von Fachgenossen hrsg. von J. Durm, H. Ende, E. Schmitt und H. Wagner. II. Teil. Bd. 4.

Essenwein, A. v., Die romanische und die gotische Baukunst. Heft 1. Die Kriegsbaukunst. Mit 199 Abb. u. 14 Tafeln 8. Darmstadt, A. Bergsträsser 1890. M. 16. —

Voss, G., Die Entscheidung über die Entwürfe zum Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm. Berlin, F. Fontane 1889. M. 1. —

Clericus, L., Europäische Staatswappen als Vorlagen für Kanevasstickerei. Kunstblätter in Farbendruck nebst Text. Lfg. 1. Deutsches Reich. Dresden, R. v. Grumbkow 1889. M. 1. 50.

ZEITSCHRIFTEN.

Archivio storico dell' arte. Nr. 7.
Andrea Mantegna e Piero della Francesca studio sulla predella della pala di S. Zeno nel museo del Louvre ed in quello di Tours Von E. Muntz (Mit Illustr.) — Vicende del duomo di Milano e della sua facciata Von G. Carotti. (Mit Illustr.) — Il Museo Filangieri in Napoli. Von G. Frizzoni. (Mit Illustr.) — Pitture di maestri italiani nelle gallerie minori di Germania. II. La collezione dell' Università di Bonn. Von H. Thode. — Nuovi documenti: La croce astile di Cesarino del Roscetto per la chiesa di S. Medardo in Arcevia. — Documenti inediti per la storia delle majoliche. — Ritratti di Tiziano. — Miscellanea; Contributo alla cronologia della vita e delle opere di Giovanni di Pietro spagnuolo, detto lo Spagna. Von A. Rossi.

L'Art. No. 612 u. 613.
Exposition universelle de 1889. Les peintres du centenaire. Von A. Hustin. (Mit Abbild.) — L'exposition historique de la revolution française. Von J. Dubouloz. (Mit Abbild.) — L'art dans nos colonies et pays de protectorat. Von L. Brès. (Mit Abbild.) — La sculpture à l'exposition universelle de 1889. Von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Le Japon à l'exposition universelle. Von E. Michel. (Mit Abbild.) — L'orfèvrerie à l'exposition universelle. Von E. Molinier. (Mit Abbild.) — Kunstbeilagen: La pourvoyeuse. Chardin pinx., A. Boilot, sculp. — Daims dans un parc. K. Bodmer del. et sculp.

The Magazine of Art. Nr. 110. Dezember, 1889.
„The nativity of our Lord“ as depicted in the National Gallery. Von J. E. Hodgson. (Mit Abbild.) — In memoriam. Jules Dupré 1871—1889. Von E. Chesneau. — A stroll through the Peabody museum at Cambridge, Mass. (Schluss.) Von S. R. Köhler. (Mit Abbild.) — Carl Haag. Von F. Wedmore. (Mit Abbild.) — Wild Wales II. Von Ch. Stuart. (Mit Abbild.) — What a memorial window should be. Von John P. Seddon. (Mit Abbild.) — Kunstbeilage: The Halt. Meissonier pinx., L. Flameng sculp.

Allgemeine Kunstchronik. 1889. Nr. 21.
Der Vasall von Spigoth. Von R. v. Perger. — Zur Geschichte der deutschen Kunst. Von O. Mothes. — Der Phonograph und die Kunst. Von C. Albert.

Die Kunst für Alle. Jahrg. 5. Heft 5.
Zu Ludwig Knaus' 60. Geburtstage.

Bayerische Gewerbezeitung. 1889. Nr. 22.
Das künstliche Porzellan (pâte tendre) von Sèvres. Von J. Stockbauer. — Die Schwarzwalder Uhren und Uhrmacher

Kunstausstellungen.

Die Kunstvereine des Süddeutschen Cyklus in **Regensburg, Augsburg, Ulm, Stuttgart, Heilbronn** am Neckar, **Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg** und **Bayreuth** veranstalten auch im Jahre 1890 gemeinschaftliche permanente Ausstellungen, unter den bisherigen, bei jedem Vereine zu erholenden Bedingungen für die Einsendungen, von welchen hier nur diejenige hervorgehoben wird, dass alle Kunstwerke aus Norddeutschland nach **Bayreuth,** aus dem Westen nach **Heilbronn,** diejenigen aus dem Süden und aus München nach **Augsburg,** und diejenigen aus Österreich nach **Regensburg** einzusenden sind, und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben.

Die geehrten Künstler und Künstlerinnen werden zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Ersuchen eingeladen, vor Einsendung von grösseren Bildern, unter Anzeige ihres Umfanges und Gewichtes, gefällige Anfrage stellen zu wollen.

Regensburg, im Dezember 1889. Für obige Vereine:

Der Kunstverein Regensburg (unter dem Protektorate Sr. Durchlaucht des Herrn Fürsten Albert von Thurn und Taxis).

N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, Marburg.

In unserm Verlage erschien:

Sybel, Ludwig von, Weltgeschichte der Kunst bis zur Erbauung der Sophienkirche. Grundriss. Mit einer Tafel in Farbendruck und 380 Textbildern und Vignetten. 31 Bogen gr. Lex.-8. M. 12.—, in eleg. Einband M. 14.—

„.... Diese Fülle von Abbildungen setzt uns in den Stand, der Antike gleichsam ins Angesicht zu schauen und die Worte des Schriftstellers, soviel es auf die blosse Empfindung ankommt, auf ihre Richtigkeit zu prüfen. Eine derartige Illustrirung macht es offenbar, wie unzulänglich die meisten der bisherigen gezeichneten Abbildungen waren."

(Deutsches Literaturblatt.)

Kunsthandlung HUGO GROSSER Leipzig.
Vertreter von
Ad. Braun & Co. in Dornach.
Soeben erschien:
Wegweiser durch den Kunstverlag von
Ad. Braun & Co. in Dornach
unter besonderer Berücksichtigung der
zum Zimmerschmuck geeigneten Blätter
mit Einführungsworten von
Geheimrat Prof. Anton Springer:

. . . „ich wünsche daher dem Kataloge die weiteste Verbreitung und wünsche namentlich, dass er den beabsichtigten Zweck erfüllt und die köstlichen Blätter Brauns zu einem Gemeingut macht" . .
Anton Springer.

Versand gratis und franko.

2000 Werke

über

Kunst, Architektur, Kunstgewerbe sind enthalten in dem soeben erschienenen 209. Antiquariats-Katalog von

Felix Schneider in Basel.

Kunstberichte

über den Verlag der **Photographischen Gesellschaft** in **Berlin.** In anregender Form von berufener Feder geschrieben, geben dieselben zahlreiche, mit vielen Illustrationen versehene interessante Beiträge zur Kenntnis und zum Verständnis des Kunstlebens der Gegenwart. Jährlich 8 Nummern, welche gegen Einsendung von 1 Mark in Postmarken regelmässig und franco zugestellt werden. Inhalt von No. 3 des II. Jahrganges: **Zwei Gravüren Prachtwerke. — Klassisches u. Modernes. — Weihnachtskarten.** *Einzelnummern 20 Pfennig.*

Unentbehrlich für jeden Kunstgewerbebeflissenen
ist das bei E. A. Seemann in Leipzig erschienene:
Handbuch der Ornamentik
von Franz Sales **Meyer,** 38 Bogen mit über 3000 Abbildungen.
9 Mark, geb. 10 Mark 50 Pf.

Eine **Leipziger Firma** erbietet sich zur vollen Vertretung kunstgewerblicher Etablissements für Leipzig speciell und Königr. Sachsen.

Gefl. Off. sub. **B. 6276** an **Rud. Mosse, Leipzig.**

Preisermässigung von Kunstwerken!

Trachten d. Völker v. Beginn der Gesch. v. **Kretschmer** und **Rohrbach.** 2. Aufl. Orig.-Einbd. (125 M.) für 65 M.

Die Kreuzzüge u. d. Kultur ihrer Zeit. Mit 100 groß. Bildern v. **Doré** u. 20 Textill. Folio. Orig.-Einbd. (78 M.) für 30 M.

Milton, das verlorene Paradies. 50 gr. Illustr. v. **Doré.** Deutsch. übers. v. **Böttger.** (48 M.) für 27 M.

Schiller-Galerie, Charaktere aus Sch. Werken. Gez. v. **Pecht** u. **Ramberg.** 50 Stahlst. Prachtbd. (47 M.) für 24 M.

Lessing-Galerie, Charaktere aus Less. Werken. Gez. v. **Pecht.** 30 Stahlst. m. Text. Prachtbd. Quart. (31 M.) für 18 M.

Bilder a. d. Elsaß. In 52 f. Photogr. nach d. Nat. v. **C. M. Eckart** u. erläuterndem Text. Quart-Royal. Fol. geb. (162 M.) für 40 M.

Denkmale ital. Malerei von **E. Förster.** 4 Foliobände, ca. 200 Stahlst. Cartonbände. (200 M.) für 70 M.

Förster, Geschichte d. deutschen Kunst. 5 Teile. (30 M.) für 7.50 M.

Förster, Geschichte der italien. Kunst. 5 Bde. (35 M.) für 6.50 M.

Förster, Raphael. 2 Bde. (12 M.) für 3 M.

Förster, die deutsche Kunst in Bild u. Wort. Mit 140 Stahlstichen u. Text. Quartformat. Eleg. geb. 30 M.

Reber, Geschichte d. Baukunst i. Altert. (15 M.) für 2.75 M.

Reber, Kunstgeschichte d. Altertums. (9 M.) für 2.75 M.

Reber, die Ruinen Roms. Mit 37 Tafeln, Plänen 2c. 2 Ausg. Quartbd. Fein. Orig.-Einb. (80 M. für 50 M.

Reber, Album der Ruinen Roms. 42 Ansichten, Pläne 2c. In feinen Mappen. (30 M.) für 15 M.

Das alte Rom! Maler. Bilder d. hervorrag. Ruinen. 20 Blatt mit Text. Quer-Quart. Leinwandbd. (10 M.) für 5 M.

Fr. Eugen Köhler's Buchhdlg., Gera-Untermh., Reuss.

Verkaufe folgende nach Original-Gemälden von Watteau gestochene Kupferstiche und zwar:

1) **L'Accordée de Village,** gest. von *N. De Larmesin.*
2) **Les Plaisirs du Bal,** gest. von *Scotin.*
3) **La Mariée de Village,** gest. von *Cochin.*
4) **L'Embarquement pour Cythère,** gest. von *Tardieu.*

Die Stiche sind 2 zu 3 Fuss gross und sämtlich in Paris bei F. Chereau, graveur du Roy, rue St. Jacques aux deux pilliers d'or, avec Privilég. du Roy erschienen.

Feiden
Peterswald, Post Orlau, Oesterr. Schlesien.

20 Pf. Jede Nr. Musikalische Universal-Bibliothek! 600 Nummern. Class. u. mod. Musik, 2- u. 4händig, Lieder, Arien etc. Vorzügl. Stich u. Druck, stark. Papier. Verzeichn. grat. u. fr. v. **Felix Siegel, Leipzig, Dörrienstr. 1.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von **F. A. Brockhaus** in **Leipzig,** der **G. Grote'schen Verlagsbuchhandlung** in **Berlin** und **Paul Stolz** in **Stuttgart.**

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und ARTHUR PABST
WIEN — KÖLN
Heugasse 58. — Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 9. 19. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

VOM CHRISTMARKTE.

II.



Initial aus dem König von Sion von R. HAMERLING.

Sonderbare Leute, die Poeten: manche von ihnen sind bei Lebzeiten schon lange tot und andere leben erst auf, wenn sie gestorben sind. Hamerling z. B. war nie lebendiger, als wie er den schilderungsfrohen Mund für immer schloss. Eine seiner epischen Dichtungen ist neuerdings durch den Verleger geadelt worden durch Veranstaltung einer Prachtausgabe: es ist der König von Sion, das glänzende Gegenstück zum Ahasver. *A. von Roessler* und *Hermann Dietrichs* sind die Auserwählten, welche für den Staat des Königs von Sion zu sorgen haben. Übrigens ist das Werk erst in den Anfängen und insofern für den Christmarktbericht noch nicht reif. Von den angekündigten 35 Lieferungen liegen erst zwei vor, die in dem Stil der Prachtausgabe des Ahasver, welche vor einigen Jahren erschien, ausgeführt sind. Wir werden daher später auf das Epos in Folio zurückkommen, wenn es in der Ausgestaltung weiter fortgeschritten ist.

Von der erborgten Majestät des Königs von Sion fällt unser Blick auf das Erzeugnis der wirklichen Majestät, welche unter dem Namen *Carmen Sylva* zugleich als Dichterin und Königin auf der Menschheit Höhen wohnt. Es ist eine allegorische Märchendichtung, Leidens Erdengang betitelt, die uns mit Bilderschmuck von *Anna Marie Elias* (Berlin, A. Duncker) dargeboten wird. Ein eigentümliches Spiel mit Ideen und Begriffen ist in dem Buche niedergelegt, und für eine Dichtung scheint es uns zu gedankenkühl zu sein. Kampf, Leben, Tod, Leiden, Geduld, Arbeit, Mut, Glück, Verzweiflung, Wahrheit, Lüge, Unschuld, Frieden, alles wird personifizirt und spielt seine Rolle in dem Buche, sogar die Frage, die, wie folgt, charakterisirt wird: „Eine kleine Person mit aufgestülptem Näschen, hellen, grossen, etwas vorstehenden Augen, die nur nach aussen schauen und halb geöffneten Lippen, als hätten sie eben etwas gesagt“. Der Inhalt des Ganzen ist sehr sinnreich, wohl zu sinnreich, erdacht, mehr als erdichtet, ja ausgeklügelt. Man hat am Schluss nicht recht die Empfindung, eine Dichtung genossen zu haben, sondern etwa die, der geistreichen Lösung einer schwierigen Aufgabe zugesehen zu haben. Diese wenig greifbaren, unseelischen Figuren stellt nun A. M. Elias grau in grau dar. Sie sagen uns ebensowenig Menschliches wie das Buch und scheinen wie aus Eis gebaut. Nur da, wo wir der Mission des Leidens bei den Menschen begegnen, fühlen wir uns erwärmt und dort gewinnen auch die Gestalten der Zeichnerin mehr Blut und Fleisch.

Die kleinen Erzählungen, welche Carmen Sylva von den vom Leiden betroffenen Menschen giebt, sind das eigentlich Wertvolle an dem Buche; es sind zierliche poetische Filigranarbeiten, die den Weg zum Herzen nicht verfehlen, indessen das leere Ideenspiel der poetischen Philosophie uns zu Kopfe steigt und wegen seiner Überfülle schmerzt, wie grelles Licht ohne Wärme.

Nachdem wir uns mit dem Auslegen dieser Ideenpatience genugsam beschäftigt, fassen wir wieder festen Fuss auf der wohlgegründeten dauernden Erde und schauen in das Kaleidoskop, welches *C. W. Allers* vor unseren Blicken aufrollt. Hier herrscht keine Philosophie, sondern reine Bildlichkeit und Abschrift der Natur. Das Spiel des Lebens enthüllt sich ohne Mühe wie im Schillerschen Gedichte:

Wollt ihr in meinem Kasten sehn?
Des Lebens Spiel, die Welt im kleinen.
Gleich soll sie eurem Aug' erscheinen;
Nur müsst ihr nicht zu nahe stehn,
Ihr müsst sie bei der Liebe Kerzen
Und nur bei Amors Fackel sehn.
Schaut her! Nie wird die Bühne leer.

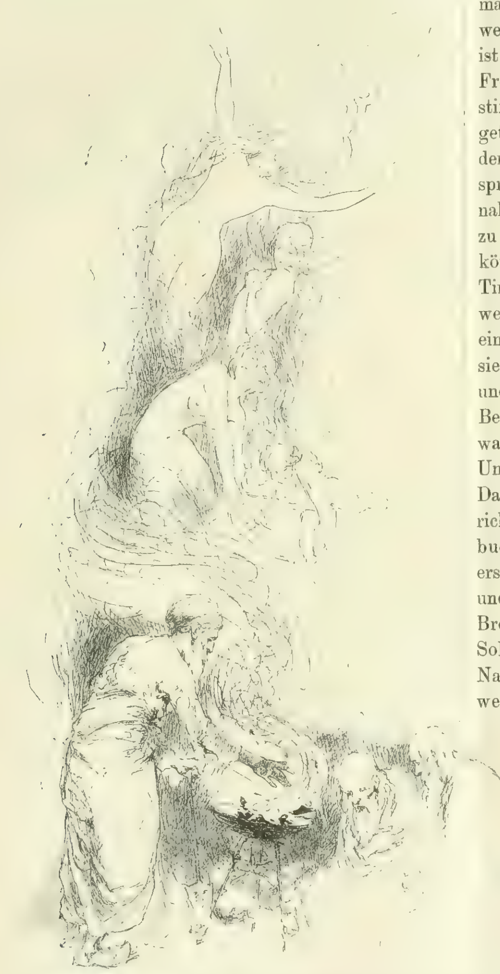
Fünf Mappen voll trefflicher Bleistiftzeichnungen liegen von dem fleissigen, erst seit dem vergangenen Jahre bekannten Künstler vor. Es sind die folgenden: Bunte Welt (Cirkus- und Mikadobilder), 42 Blatt in Mappe, 30 M.; Klub Eintracht, die vorzüglichste Sammlung, voll feinen Künstlerhumors; Hamburger Bilder, Spreeathener (30 Blatt in Mappe, 20 Mark, Verlag von C. T. Wiskott), Eine Hochzeitsreise (30 Blatt in Mappe, Verlag von F. u. P. Lehmann, 20 Mark). Allers zeichnet alles mit vollkommener Treue, die Einzelheiten sind sorgsam ausgeführt und jedes Blatt offenbart eine aussergewöhnliche zeichnerische Befähigung. Sein Stift arbeitet wie der photographische Momentapparat. Der Künstler verdient eine besondere Würdigung und zwar nicht nur deshalb, weil die Berliner Nationalgalerie die Originale des Klubs Eintracht ankaufte. Da alles in Lichtdruck ausgeführt ist und die Wiedergabe in Autotypie gerade hier am allerwenigsten angebracht wäre, so müssen wir die Belege für unser Lob den Lesern auf später versparen und sie einstweilen an den Spruch verweisen: Selig sind, die nicht sehen und doch glauben. In einem der nächsten Hefte werden wir den Lesern dieser Zeitschrift den verdienten Lohn für diese



Aus Hamerlings König von Sion.

selige Entsagung oder entsagende Seligkeit zukommen lassen.

Über den Bilderbüchern für die Grossen vergassen wir ganz die Gaben für die kleine Welt, für die doch in erster Linie zu Weihnachten gesorgt



Aus HEYSES Liebeszauber, illustrirt von F. KIRCHBACH (vgl. Sp. 116

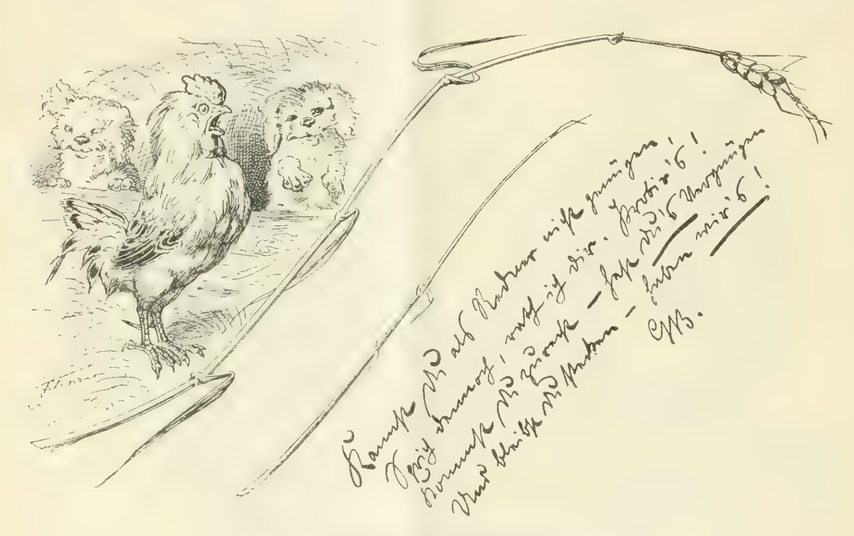
werden sollte. Freilich ist die Ausbeute dieses Mal gering; einmal weil das Bilderbücherfieber, das seit den Tagen der Geburt der schier alleinseligmachenden Greenawayschen Püppchen die Welt ergriff, nach einem bedenklich hohen Stande einer starken Depression gewichen ist. Auf den allgemeinen Bilderbücherrausch der Verleger ist mit Riesenschritten ein gestiefelter Kater gefolgt, denn die Welt ist mit dieser übermässigen Bescherung bei weitem nicht so schnell fertig geworden wie die produzierenden Sanguiniker angenommen hatten. Zum Teil aber mag die Schuld der Dürre auch an uns selbst liegen, weil wir nicht, wie dies wohl anderwärts geschehen ist, über die unerwartete Bescherung in hellen Freudenjubel ausbrachen, sondern mit einem bestimmten Masstabe auch an diese Erzeugnisse herangetreten sind und neben dem verdienten Lob auch den nicht unverdienten Tadel rückhaltslos ausgesprochen haben. Dies freilich ist manchmal beinahe ebenso gefährlich wie der Löwin ihr Junges zu rauben. Amors Pfeil und Melpomenes Dolch können schwer verwunden, schwerer aber die mit Tinte getränkten Federspitzen der Herren Critici, welche von manchen Verlegern wie die Giftzähne einer Viper gehasst werden. Was Wunder, wenn sie die bunten Kinder, die sie der Welt mit Wonne und Schmerzen geboren haben, ängstlich vor jeder Berührung mit der gallapfelsauren Flüssigkeit bewahren, die doch nur dazu da zu sein scheint, die Unschuld der Neugeborenen anzuschwärzen! Ein Daniel ist ihnen nur der, der nach ihrem Sinne richtet. Empfindlichkeit, dein Name ist Verlagsbuchhändler! Dem gegenüber ist der Berichterstatter in einer üblen Lage; man lädt ihn zu Tisch und giebt ihm neben weichen und angenehmen Brocken auch einmal harte oder unschmackhafte. Soll er nun seine Meinung äussern und ist er kein Narr, dem alles gefällt, so hat er die Wahl, entweder zum Heuchler zu werden oder als Grobian zu gelten, für den das bekannte Goethische

Schlagt ihn tot den Hund! es ist ein Rezensent!

am Platze ist. Item, wer den Thron des Rhadamanth bestiegen hat, sitzt nicht im Sorgenstuhl, sondern im Stuhl der Sorge.

Zu den Kinderbüchern, die mit Recht ausser Sorge zu sein brauchen darüber, welches Mass von Beifall sie erwecken werden, gehört „Des Kindes Wunderhorn“, alte Kinderreime mit Bildern von *F. Flinzer* (Verlag von C. T. Wiskott; 4,50 M.) Der Name des Zeichners wird von seinen Verlegern gewiss stets mit besonderem Behagen ausgesprochen; ungefähr in dem Tonfalle, mit dem der Feinschmecker das Wort Auster, der Bettler das Wort Dukaten, der Liebhaber den Namen der Angebeteten über die Lippen gleiten lässt. Die Zeichnungen Flinzers sind einfach, klar und richtig und ermangeln nicht eines

ansprechenden Humors. Die Klippe so vieler Kinderbücher, der Text, ist diesmal nicht gefährlich geworden; die alten Kinderreime, mit welchen die Mutter ihre Kleinen unterhält, sind immer noch das Beste, was in dieser Beziehung geboten werden kann und jedenfalls weit zweckentsprechender als die für kindlich naiv sich ausgebenden gespreizten Albernheiten, denen man so häufig begegnet. Etwas bunter noch als bei Flinzer geht es in dem „Chinesischen Buche“ zu, das von F. Karrer in Leipzig herausgegeben wurde und in pseudochinesischem Stile illustrirt ist. *Georg Boetticher* hat die launigen, einfachen und mit mancher leichtverständlichen Scherzwendung gewürzten Verse dazu verfasst, welche von den Wunderlichkeiten des Reichs der Mitte den wissbegierigen Kindern erzählen. Der Illustrator, *R. A. Jaumann* hat einen grossen, vielfarbigen Bilderstrauss auf die Seiten des Buchs ausgeschüttet und sich dabei, so gut es ging und so angemessen es war, an die Vorbilder des Ostens gehalten. Das chinesische Buch bildet somit ein Gegenstück zu dem hübschen Werke von E. Twietmeyer, welches sich „Jung Japan beim Spiel“ betitelt und heuer in Buchform erschienen ist (M. 4,50). Es lehnt sich noch mehr an die autochthonen Kunstblüten Japans an und regt nebenbei zum Nachspielen an, das die verständige Mutter allerdings erst einleiten muss. Neu ist der Gedanke der ausgestanzten Bilderbücher, welche aussen den Umriss und die Farbe eines Christbaums, Weihnachtsmannes, Schneemannes u. s. w. tragen und innen voller Bilder und Sprüche sind. Man kann von der Idee nicht sagen, dass sie nicht weit her wäre, denn sie stammt gradewegs vom „Mann im Monde“; allerdings nicht etwa von dem wirklichen vermeintlichen, sondern von dem gleichnamigen Kalender, den Fr. W. Grunow im vorigen Jahre herausgab. Auch heuer ist er wieder erschienen, und in der That, sein Erfolg muss im vorigen Jahre seine Erwartungen weit überholt haben, wenigstens lässt die verdutzte Miene, die er beim neuen Rundgange aufgesetzt hat, darauf schliessen.



Tischkarte des Berichterstatters.

Von dem täglichen Brot der Litteratur, dem Kalender, kommen wir auf die niedlichen Leckerbissen, welche der Verlag von H. J. Meidinger in Berlin auf den Weihnachtstisch legte. Es sind elegante kleine Hefte mit gar zierlichen Landschaftsbildern von Reiz und Stimmung bald in Schwarz und Weiss, bald in mehreren Farben ausgeführt. Sie sind mit Gedichten aller Art gefüllt, die die vortreffliche Eigenschaft haben, dass sie keinem Bilde gefährlich werden können durch störende Mitteilung irgend welcher Thatsachen, die etwa auf der Darstellung nicht vorhanden sein sollten. Ein geistreicher Mann fasste diese Art Verse unter dem Sammelnamen Clichépoesie zusammen; ihre Wirkung auf das weibliche Gemüt aber ist eben so zweifellos und doch rätselhaft wie etwa die der Abendröte. Wir können diese Büchelchen litterarische Seifenblasen nennen, so lieblich sind sie anzuschauen und so

schnell lösen sie sich auf, wenn wir sie auf ihre Realität hin untersuchen. Libellengleich flattern sie über das mit Nutzpflanzen bestellte Litteraturfeld hin. Zur Sommerszeit, Aus Feld und Flur, Bergluft, Meeresrauschen, Mit Stromeswellen, das sind ihre Titel; sie kosten meist 1,50 M., das grösste 2,50 M.

Beinahe wären wir am Ende! Die gute Stadt Schilda jedoch spielt uns noch einen Streich und überreicht uns ihre diesjährige Festschrift, welche *Georg Boetticher* zu Ehren dieses hochberühmten Ortes verfasst hat und von *Kleinmichel* mit entsprechenden Schildereien versehen wurde. Boetticher erzählt in Versen das Leben und Treiben der Allerweltsstadt. Eine Probe genügt, das Buch zu empfehlen:

Es giebt in Kleinschilda-Lengefeld
Zwei Hauptgesellschaftsverbände,
Die „Erholung" für die feinere Welt,
Die „Eintracht" für niedere Stände.

Der Unterschied beider ist ziemlich schwer
Für fremde Gäste erkenntlich:
Man langweilt sich in der „Eintracht" sehr
Und in der „Erholung" unendlich.

Doch giebt's einen Umstand, wie es heisst,
Der die Unterscheidung vereinfacht:
In der „Eintracht" fehlt die Erholung meist
Und — in der „Erholung" die Eintracht.

Da wären wir denn bei dem litterarischen Diner glücklich bei den Knallbonbons angelangt! Das Mahl war reich, der Tisch gut besetzt und es gab sogar goldgeränderte *Tischkarten**). Fr. Karrer hat sie ebenfalls gespendet. Wir drucken die unsrige nebenbei ab, freuen uns, dass wir nicht stecken geblieben sind und wünschen damit allerseits gesegnete Mahlzeit.

Nautilus.

*) Von *Flinzer* gezeichnet mit launigen Versen von *G. Boetticher*, 2 Reihen von je 12 Stück, jede Reihe 1 Mark.



Aus der Schilderung von Schilda, illustirt von KLEINMICHEL.

KUNSTLITTERATUR UND KUNSTHANDEL

* *Lichtdruckbilder aus den Altertumersammlungen in Stuttgart.* Die Vorstände der beiden Stuttgarter Altertümersammlungen, des K. Kabinets und der Staatssammlung, haben aus Anlass des Regierungsjubiläums des Königs von Württemberg eine mit Lichtdrucken ausgestattete Festschrift herausgegeben, welche eine Auswahl der wertvollsten Stücke beider Sammlungen aus dem Mittelalter und den neueren Zeiten in trefflichen Abbildungen enthält. Der instruktive Text bietet zunächst eine Geschichte der Sammlungen und sodann kurze Erklärungen der abgebildeten Stücke.

— *Baukunst und Bildnerei in Holland.* Wir sind gewohnt, nur in der Malerei die Kunst Hollands zu erblicken. In dem eben erschienenen Werke von Dr. *Georg Galland*, einem über 600 Seiten starken, reich illustrirten Oktavbande („Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei im Zeitalter der Renaissance, der nationalen Blüte und des Klassicismus", Frankfurt a. M., H Keller) wird diese Vorstellung wesentlich berichtigt und uns ein überraschendes Bild der Architekturblüte und des bildnerischen Schaffens von Altholland vorgeführt. Der Autor hat die Materialien dazu in langjährigen Studien gesammelt und das Land selbst bis in die kleinsten Orte sorgfältig durchforscht. In der Vorrede, in welcher er seine Mitarbeiter und Vorläufer aufzählt, wird besonders warm des trefflichen, uns leider durch den Tod allzu früh entrissenen *Ewerbeck* gedacht, der durch seine vorzügliche Publikation über die Renaissance in Belgien und Holland (Leipzig, Seemann) den Arbeiten Gallands vielfachen Vorschub geleistet und ihm auch für die Illustration seines Buches eine Anzahl prächtiger Vorlagen geboten hat. Auf den Inhalt des umfassenden Gallandschen Werkes wird später zurückzukommen sein. Wir wollen dasselbe hiermit nur der Aufmerksamkeit der zahlreichen Freunde holländischer Kunst bestens empfohlen haben.

* *Buchers „Geschichte der technischen Künste"* ist mit der eben erschienenen 25. Lieferung beim Abschluss des *dritten* Bandes angelangt. Die Lieferung enthält die Geschichte der Textilkunst (Wirkerei, Weberei, Stickerei, Spitzenarbeit) vom frühesten Altertum bis in die neuere Zeit. Den Schluss bilden Bemerkungen über die textile Hausindustrie. Das Heft ist mit einer Auswahl vorzüglicher Abbildungen textiler Muster aller Stile illustrirt.

NEUE KUNSTBLÄTTER UND BILDERWERKE.

— s. *Photographien Magdeburger Baudenkmäler.* Mit Rücksicht auf die ausnehmend gesteigerte Bauthätigkeit in Magdeburg, welche schon manches schöne und kunstgeschichtlich bemerkenswerte Gebäude niedergelegt hat, obwohl an solchen nach Tillys gründlicher Zerstörung wahrlich kein Überfluss ist, haben der Magdeburger Architektenverein und der Kunstgewerbeverein mit Unterstützung durch den Magistrat jetzt ein Unternehmen ins Leben treten lassen, welches auf den Beifall weiterer Kreise und auf die lobende Anerkennung aller Kunstfreunde rechnen kann. Die wichtigsten Magdeburger Baudenkmäler werden nämlich in vorzüglichen Photographien aufgenommen und in Lichtdrucken vervielfältigt. Hierbei wird nichts Unbedeutendes berücksichtigt, sondern nur die hervorragendsten Fassaden, deren die Stadt namentlich aus dem Ende des 17. und dem Anfange des 18. Jahrhunderts viele und vorzügliche Beispiele edler Formengebung im Profanbau aufzuweisen hat. Die erste Hälfte des auf etwa 40 grosse Blätter veranschlagten Gesamtwerkes

ist in mustergültig ausgeführten Blättern bereits erschienen. Dasselbe wird als willkommenes Weihnachtsgeschenk betrachtet werden, um so mehr, als der Preis ein beispiellos geringer ist, weil kein kunsthändlerisches Geschäft gemacht, sondern nur die Selbstkosten der beiden beteiligten Vereine gedeckt werden sollen.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Schliemanns trojanische Ausgrabungen. Wie aus Athen gemeldet wird, haben die durch *E. Böttichers* Einsprache veranlassten neuen Ausgrabungen in Hissarlik unter der persönlichen Leitung Schliemanns am 26. November begonnen. Die Berliner, Pariser und Wiener Akademie ordneten Vertreter zu diesen Arbeiten nach Kleinasien ab.

KONKURRENZEN.

Von der Direktion des *Bayerischen Gewerbemuseums in Nürnberg* wird gemäss einer Stiftungsurkunde des verstorbenen Königs Ludwig II. von Bayern alljährlich eine Preisaufgabe für das Kunsthandwerk gestellt. Für das Jahr 1890 findet die *Kunstschlosserei* Berücksichtigung, indem die Herstellung eines schmiedeeisernen Treppengeländers mit Antrittspfosten als Aufgabe bestimmt ist. Für die besten Lösungen derselben sind Preise von 300 und 200 Mark ausgesetzt. Als Termin der Einlieferung beim Bayerischen Gewerbemuseum in Nürnberg ist der 15. Juli 1890 festgesetzt. Ausser den Geldpreisen kommen auch goldene, silberne und bronzene Medaillen für die *besten Arbeiten* zur Verteilung, welche im Laufe eines Jahres im Ausstellungsgebäude des Bayerischen Gewerbemuseums ausgestellt und ausdrücklich zur Bewerbung um die Medaillen aus der König Ludwigs-Preisstiftung angemeldet werden. Eine Beschränkung der Bewerbung um diese Stiftung auf das Königreich Bayern ist nicht vorgeschrieben.

PERSONALNACHRICHTEN.

Der Maler Emil Doepler d. J. hat den Professortitel erhalten.

*** *Das Stipendium der Dr. Adolf Menzel-Stiftung* im Betrage von 800 M. ist für das Jahr 1890 dem Studirenden der Berliner Kunstakademie, Landschaftsmaler *Wilhelm Feldmann* verliehen worden.

NEUE DENKMÄLER.

*** *Der Berliner Architektenverein* hat folgende Kundgebung, betreffend das *Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm*, dem Reichskanzler und dem Präsidium des Reichstags überreicht: „Die freudige Teilnahme, welche die Frage eines Nationaldenkmals für den hochseligen Kaiser Wilhelm in allen Künstlerkreisen erweckt, hat auch dem Architektenverein zu Berlin als einer Körperschaft, welche fast alle baukünstlerischen Kräfte der Reichshauptstadt in sich vereinigt, Veranlassung gegeben, sich in wiederholten Sitzungen eingehend mit dieser Frage zu beschäftigen. Die aus dem Verlauf der Wettbewerbung und den daran geknüpften Besprechungen vom praktischen und künstlerischen Standpunkte aus gewonnene Überzeugung ist in den nachstehenden Sätzen, welche von dem Verein in der Sitzung vom 2. d. M. mit grosser Mehrheit angenommen worden sind, niedergelegt; 1. Zur Errichtung eines Denkmals, wie solches dem Empfinden und der vielfach in Wort und Schrift zur Geltung gebrachten Auffassung des deutschen Volkes entsprechen würde, ist die Mitwirkung der Baukunst unentbehrlich. Nur sie vermag dem Denkmal eine Umgebung zu schaffen, welche den lärmenden Strassenverkehr abwehrt und eine weihevolle Betrachtung gestattet; nur sie ist imstande, dem Denkmal diejenigen Grössenverhältnisse zu geben, welche es erfordert; nur sie endlich vermag, Flächen, Räume und Stätten zu schaffen, auf welchen die an die Person und das Wirken des Kaisers sich knüpfenden geschichtlichen Erinnerungen bildnerisch und malerisch dargestellt werden können. 2. Unter den durch das Preisausschreiben vom 30. Januar 1889 den Künstlern zur Auswahl gestellten Plätzen innerhalb der Stadt hat sich keiner als geeignet erwiesen, um darauf ein Denkmal von solcher Art zu errichten, wie sie der geschichtlichen Bedeutung des Kaisers entspricht. 3. Insbesondere erweist sich der durch Niederlegung der Häuser an der Schlossfreiheit, selbst unter Hinzunahme eines Teiles der Wasserfläche, zu gewinnende Raum als unzureichend für die Errichtung eines Denkmals auch nur von mittlerer Grösse. 4. Von sämtlichen der Preisbewerbung zu Grunde gelegten Plätzen kann allein der Königsplatz als geeignet zur Aufnahme des Denkmals bezeichnet werden, namentlich auch um deswillen, weil dasselbe hier in seiner unmittelbaren Beziehung zur Siegessäule und zum Reichstagshause eine erweiterte und vertiefte Bedeutung erhalten würde. 5. In dem preisgekrönten Entwurfe der Herren Rettig und Pfann ist sowohl dem Gedanken als auch dem künstlerischen Werte nach eine geeignete Grundlage für die Ausführung des Denkmalbaues gegeben. 6. Für den Fall, dass dennoch eine abermalige Preisbewerbung beabsichtigt werden sollte, empfiehlt sich die feste Bestimmung des Platzes und der Erlass thunlichst genauer Vorschriften über den Grundgedanken für die Auffassung des Denkmals. 7. Die Zerstörung von Bauwerken von geschichtlichem und künstlerischem Werte sollte unter allen Umständen vermieden werden,

= tt. *Mannheim.* In der am 26. November d. J. abgehaltenen Versammlung des Gesamtausschusses für das Denkmal Kaiser Wilhelms I. im Schlosshofe unserer Stadt berichtete der Vorsitzende über den Verlauf des zweiten Wettbewerbes, welcher nach dem Gutachten der Kunstrichter *Caspar Ritter von Zumbusch* in Wien und Professor *Rudolf Siemering* in Berlin zu einem günstigen Resultate leider nicht geführt habe. Das in Rede stehende Gutachten schlug vor, von mehreren der beteiligten Künstler (*Moest* in Karlsruhe, *Heer* und *Durm* in Karlsruhe, *Anton Hess* in München, *Gustav Eberlein* in Berlin, *Johann Hoffarth* in München, *Alexander Calandrelli* in Berlin und *Bruno Kruse* in Berlin) je ein sogenanntes Hilfsmodell in ein Drittel der wirklichen Grösse zu bestellen und sodann auf Grund der Vergleichung dieser im Detail ausgearbeiteten Modelle die Entscheidung über die Ausführung zu treffen. Das Subkomitee glaubte jedoch mit Rücksicht auf die damit verbundenen erheblichen Kosten diesen Weg nicht beschreiten zu können und beauftragte Professor *Rudolf Diez* in Dresden mit der Anfertigung eines eignen Modells für unser Kaiserdenkmal, um alsdann nach dessen Eintreffen einen definitiven Entschluss über die Ausführung zu fassen. Der Gesamtausschuss erklärte sich mit diesem Vorgehen des Subkomitees einverstanden.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

Über die Restaurirungsarbeiten der Wiener Stephanskirche entnehmen wir einem vom Dombaumeister Baron *Fr. Schmidt* veröffentlichten Berichte nachfolgende Daten: Im Laufe des letzten Sommers wurden die Arbeiten im süd-

lichen Seitenschiffe des Langhauses beendet, und hiermit ist die bauliche Wiederherstellung des Innern des St. Stephansdomes als abgeschlossen zu betrachten. Gleichzeitig mit dem Abschlusse der Arbeiten an dem eigentlichen Gebäude gingen auch die Restaurationsarbeiten der zur Ausstattung gehörigen steinernen Baldachine neben der unteren Sakristei und der St. Eligiuskapelle zu Ende. Diese beiden Baldachine bilden nunmehr in ihrer wiedererstandenen Schönheit wahre Zierden des Domes und wären sehr würdige Plätze für kleine, dem Stile der Baldachine entsprechende Altäre. Die zu Anfang dieses Jahres begonnene Restaurirung der St. Eligiuskapelle ist in den wichtigsten Teilen weit vorgeschritten, die Beendigung derselben jedoch erst im Laufe des nächsten Jahres zu gewärtigen. Diese Kapelle wurde vor ungefähr 200 Jahren in zwei Räume abgeteilt, wovon der östliche als Traukapelle, der westliche als Taufkapelle verwendet wurde. Bei der zu dieser Zeit erfolgten Adaptirung der einen Hälfte zur Taufstube wurde an dieser auch eine architektonische Umgestaltung im Stile der Renaissance vorgenommen, wobei vier alte Figuren, welche nun nicht mehr auffindbar sind, von ihren Standorten entfernt und ein Teil der Pfeilergliederungen bis auf den Mauergrund weggehauen wurde. Wahrscheinlich dürfte unterhalb der Baldachine eine Decke gewesen sein, da die Baldachine und das Gewölbe von dieser Umgestaltung nicht berührt wurden. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts verlegte man die Taufstube in die Katharinenkapelle, was Veranlassung gab zu einer grösseren, gut gemeinten, aber schlecht verstandenen Restaurirung der Eligiuskapelle, die man in ihren ursprünglichen Formen herzustellen versuchte. Diese Partien sind jetzt grösstenteils ausgewechselt und das Gewölbe, das grosse Rosenfenster und dessen alte Glasmalerei wieder in guten Zustand versetzt. Die Restaurirung des dritten Ziergiebels an der Südseite des Langhauses wurde im August mit der Entfernung der schadhaften Giebelschenkel begonnen und ist soweit gediehen, dass die wichtigsten Teile bereits wieder erneuert sind. Während der Sommermonate wurden für Rechnung des Kirchenmeisteramtes die Gewölbe und Pfeiler von dem durch die Restaurationsarbeiten im Laufe der Jahre entstandenen Staube gereinigt. Soeben wird mit der Aufstellung eines neuen Windfanges für die Halle des Halbturmes begonnen.

*** *Gemälde und Bildwerke des Kaisers Wilhelm und seiner Vorfahren.* Der Kaiser hat, wie der Hannov. Kourier meldet, nach einer Mitteilung des Geheimen Civilkabinets, die Allerhöchste Willensmeinung zu erkennen gegeben, dass künftighin von seiner Person oder seinen Vorfahren weder Gemälde noch Bildwerke ohne sein Vorwissen für öffentliche Kunst- etc. Anstalten und Sammlungen, sowie überhaupt zu Lasten von Staats- oder solchen öffentlichen Fonds, über welche Staatsbehörden zu verfügen haben, bestellt werden dürfen.

= tt. *Karlsruhe.* Der Maler *Karl Brünner*, geborner Karlsruher, jetzt Professor an der Kunstgewerbeschule in Kassel, hat in der Apsis der von Baurat Williard neuerbauten katholischen Pfarrkirche der Vorstadt Mühlburg eine Kreuzigung Christi, und zwar in wirklicher Freskotechnik, zur Ausführung gebracht; das im grossen Masstabe hergestellte Wandbild des als Koloristen hervorragenden Künstlers wurde vom Grossherzog Friedrich von Baden gestiftet.

— n. *In Berlin* ist vor einiger Zeit ein bibliographisches Büreau gegründet worden, welches sich zur Aufgabe stellt, bibliographische Auskünfte und Nachweise zu erteilen, litterarische Geschäfte aller Art zu vermitteln und den litterarischen Verkehr nach Möglichkeit zu erleichtern. Innerhalb dieses Arbeitsgebietes hat sich eine besondere Kunstabteilung abgezweigt, welche ähnliche Zwecke in Bezug auf die Kunst und das Kunstgewerbe verfolgt. Die Bildhauervereinigung der deutschen Kunstgenossenschaft in Berlin hat kürzlich dieses Kunstvermittelungsgeschäft mit Verkaufs- und Auftragsvermittelung betraut, das nunmehr in der Lage ist, den Denkmälerausschüssen, Behörden, Privatleuten, welche Porträtbüsten, Grabdenkmäler, Jubiläumsgeschenke bestellen oder kaufen wollen, geeignete Vorlagen in grosser Auswahl zu machen und Abbildungen und Skizzen zuzusenden. Die Geschäftsstelle befindet sich Alexanderstrasse 2. Das Unternehmen ist noch jung, doch kann es wohl bei geeigneter Leitung eine fruchtbare und umfassende Thätigkeit entwickeln.

⊙ *Zur Niederlegung der Häuser an der Schlossfreiheit in Berlin.* Die Berliner Stadtverordnetenversammlung hat in ihrer Sitzung vom 12. Dezember dem Antrage des Magistrats in Bezug auf die von einem Komitee unternommenen Schritte wegen Niederlegung der Häuser an der Schlossfreiheit mit einigen Abänderungen zugestimmt. Das Komitee will die Kosten durch eine Lotterie aufbringen, deren Genehmigung von seiten des Staates in sicherer Aussicht stehen soll. Verschiedene Anzeichen deuten darauf hin, dass der durch die Beseitigung gewonnene Platz zur *Aufstellung des Nationaldenkmals für Kaiser Wilhelm* bestimmt ist. Der Abbruch der Häuser soll spätestens im dritten Quartal des Jahres 1892 erfolgen.

VOM KUNSTMARKT.

x. *Wiener Bücherauktion.* Die Firma *Kubasta & Voigt* in Wien versteigert am 7. Januar 1890 eine Büchersammlung aus dem Nachlasse des Herrn *Anton Widter*, welche u. a. folgende Gebiete berührt: Altertumskunde, Kunstwissenschaft, Waffenkunde, Wappen- und Münzenkunde; ferner enthält sie Bilderwerke, Bücher über Ritterwesen, Abbildungen von Burgen, Schlössern, endlich alte Drucke und Chroniken.

x. — *Berliner Kunstauktion.* Am 3. Januar und folgende Tage wird die Kupferstichsammlung des Justizrats *F. W. König* durch das Kunstauktionsgeschäft von *R. Lepke* in Berlin, Kochstrasse 28/29, öffentlich ausgeboten. Der Katalog umfasst 2305 Nummern und ist reich an seltenen Blättern.

x. — *Von der Firma List & Francke* in Leipzig ging uns ein neuer antiquarischer Katalog zu, welcher Werke über Kunst, Kunstgewerbe, Archäologie und verwandte Fächer enthält. Umfang: 1928 Nummern.

ZEITSCHRIFTEN.

Gazette des Beaux Arts. Nr. 390. Dezember 1889.

Exposition universelle: Les industries d'art: II. Céramique, verre, mosaique. Von Ed. Garnier. (Mit Abbild.) — François Rude (5e. article.) Von L. de Fourcaud. — La rénaissance au musée de Berlin: Écoles du XVIe. siècle. (Schluss.) Von W. Bode. (Mit Abbild.) — La part de la France du Nord dans l'oeuvre de la rénaissance. (2e. article.) Von L. Courajod. — Kunstbeilagen: La petite Emilie. F. v. Uhde pinx., M. Borel sculp. — Le soir dans un hameau du Finistere. J. Breton pinx., Valloton sculp.

Repertorium der Kunstwissenschaft. Bd. XII. Heft 4.

Der deutsche und niederländische Kupferstich des 15. Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen. XI. Von Max Lehrs. — Daniel Specklin als Architekt. Von E. von Czihak. — Corvei und die westfälisch-sächsische Frühachitektur. III. Von J. B. Nordhoff. — Zwei Handzeichnungen Zeitbloms in Basel. Von Dr. M. Zucker.

Blätter für Kunstgewerbe. 1889. Heft 11.

Die Predigt vom Glase. (Schluss.) — Kunstbeilagen: Thronstuhl in Fichtenholz. 12. Jahrhundert, Norwegen. — Tintenzeug. Entworfen von R. Gross. — Leuchter, Schale und Papiermesser von demselben. — Waschkasten mit Spiegel. Von H. Schottenhaml in Wien. — Kragen und Manschette. Genähte Spitzenarbeit aus Wien. — Messkännchen nebst Platte in getriebenem und vergoldetem Silber. Aus Wien.

Bayerische Gewerbezeitung. Nr. 22 u. 23.

Das künstliche Porzellan (porcelaine tendre) von Sèvres. (Mit Abbild.) — Aus der Pariser Weltausstellung. Keramische Erzeugnisse, Bronzen und Möbel. Von Prof. Dr. C. von Ujfalvy. (Mit Abbild.)

Hierzu eine Beilage von **E. A. Seemann** in **Leipzig** und von **Paul Stotz** in **Stuttgart.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN KÖLN

Heugasse 58. Kaiser-Wilhelmsring 21.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 10. 26. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DAS KAISER OTTO-DENKMAL IN MAGDEBURG.

Das alte Wahrzeichen der Stadt Magdeburg, welches sich hoch über dem Getümmel des Alltagslebens vor dem Rathause auf dem Marktplatz erhebt, das aus dem 13. Jahrhundert herrührende Reiterstandbild des Gründers der Stadt, Kaiser Otto I., hat es wohl nur seinem die Raublust nicht reizenden Baumaterial zu verdanken, dass es unversehrt unsere Zeit erlebt hat. Als die Stadt an jenem furchtbaren 10. Mai 1631 in wenigen Stunden in einen qualmenden Schutthaufen verwandelt wurde, da blieb von all der beispiellosen Verwüstung das alte Standbild, zu dessen Füssen bei dem Nahen der Reformation die ersten Lutherlieder in brausendem Chor von der zusammengeströmten Volksmenge gesungen worden waren, unberührt.

Als die Glut des grossen Brandes, welche die Plünderer aus der Stadt verjagt hatte, niedergesunken war und die beutegierigen Feinde es wieder wagen durften, unter den qualmenden Trümmern nach verborgenen Schätzen zu suchen, da häufte man auf dem Markte alle Metallmassen, die man fand, bei dem Kaiserdenkmal zusammen, die Glocken aus den Kirchen, die grossen Braupfannen aus den Bürgerhäusern, Kupfer aller Art in ungeheuren Mengen, welches dann an Handelsleute verkauft und auf vielen Schiffen nach Hamburg verfrachtet wurde.

So sank das alte reiche Magdeburg, „unseres Herrgotts Kanzelei“, wie es immer genannt wurde, aber das Denkmal seines Gründers blieb unangetastet stehen und ist all die Zeiten hindurch sorgfältig unterhalten und zeitweise restaurirt worden.

Eine sehr eingehende Wiederherstellung und Erneuerung einzelner schadhafter Teile ist soeben unter der kunstverständigen Leitung des Stadtbaurats *Peters* durchgeführt worden, welche sich nicht nur auf die Reitergestalt des Kaisers und die beiden rechts und links von dem Pferde stehenden, mit Wappenschild und Fahne versehenen reichgekleideten Frauen, sondern auch auf das von feinen Säulchen getragene und von massigem Pfeiler gestützte Gehäuse erstreckt hat. Das Sandsteinmaterial des letzteren musste teilweise erneuert werden, was unter sorgfältigster Anlehnung an das Vorhandene geschehen ist. Namentlich bedurften die Postamente unter den Säulen mit den fein ornamentirten Füllungen einer sehr eingehenden künstlerischen Ausbesserung, nicht minder die feinen oberen Säulenkapitäle und das von goldener Spitze gekrönte und mit goldenen Ornamenten ausgemalte Dach des Baldachins, welcher über den Figuren sich erhebt. Alle diese Reparaturen sind mit grosser Sorgfalt und Diskretion ausgeführt. Sie fallen naturgemäss weniger ins Auge als die strahlende, neue Vergoldung, welche den drei Figuren zu teil geworden ist.

Ob zu einer solchen Vergoldung geschritten werden solle, war anfangs eine viel umstrittene Frage. Es wurde aber aus allen städtischen Akten ermittelt, dass eine Vergoldung durchaus dem geschichtlichen Charakter des Denkmals entspricht und dass mehrfache im Laufe der Jahrhunderte erfolgte Instandsetzungen desselben immer mit einer Neuvergoldung der Figuren verbunden gewesen sind. Es war eine

solche schon aus dem Grunde notwendig, weil der Sandstein, aus welchem das Denkmal sich zusammensetzt, aus vielen Blöcken zusammengefügt ist, deren Fugen verdeckt werden mussten. Der mittlere Teil des Pferdeleibs ist aus einem grossen Sandsteinblock gebildet, welcher aber für die Rundung des Bauchs nicht ausgereicht hat, so dass eine Steinschale von mittlerer Stärke das Fehlende ergänzen musste. Ebenso sind Hals und Kopf, Beine und Schweif des Pferdes aus einzelnen Steinstücken gearbeitet; zusammengestückelt in gleicher Weise sind der Körper, Arme und Beine des Kaisers. Zu seinem Mantel, welcher in breiten Falten über den Rücken des Pferdes hinabfällt, musste, um die Rundung auszufüllen, ebenfalls eine dünne Platte aufgelegt werden. Man hat im ganzen 17 mehr oder weniger grosse Steinblöcke gezählt, die indes so sorgfältig vernietet und durch den Goldüberzug unkenntlich gemacht sind, dass die Gesamtwirkung des Ganzen nicht beeinträchtigt wird.

Nach den angestellten Untersuchungen ist in früheren Zeiten die Statue höchst wahrscheinlich bunt bemalt gewesen; wenigstens heisst es gelegentlich einer Wiederherstellung aus dem Jahr 1540, dass der Kaiser Otto „auffs neue wider" gemalt worden sei. Auch wird von dieser Zeit ab bis ins vorige Jahrhundert das Pferd wiederholt ausdrücklich ein „weisses" genannt. Ferner erzählt der Verfasser der „wahrhaftigen und ordentlichen Beschreibungen des Einzuges Herrn Joachim Friederichen, postulirten Administratoris des Primats und Erzstiftes Magdeburg", dass 1579 „Kaiser Ottonis Statue schön renovirt worden". Gerade in dem Augenblick, wo die Stadt unter Entbindung von ihrem an Sachsen und Brandenburg geleisteten Huldigungseide dem Erzbischofe huldigte, wollte dieselbe die grosse Bedeutung des alten Gemeinwesens von neuem und nachdrücklichst zum Bewusstsein der Bürger bringen, und nichts schien geeigneter zu diesem Zwecke, als die Herstellung des Denkmals, das von neuem verkünden sollte, wie Ottos Stadt ihre alten Privilegien und Gerechtigkeiten durch die Huldigungen nicht verlöre.

Eine weitere Erneuerung fand 1651 statt. Aus dieser Zeit stammt die Architektur des Gehäuses mit seinen acht korinthischen, durch Korbbogen verbundenen Säulen und der bedeckenden, mit Kupferblech überzogenen Holzlaube.

Eine weitere kunstgerechte Restauration erfolgte unter zustimmender Begutachtung des Konservators der Kunstdenkmäler *von Quast* im Jahre 1857.

Die jetzige letzte Erneuerung hat monatelang gedauert; erst seit wenigen Tagen sind die verhüllenden Leinwanddecken gefallen und in neuem Glanz, vielleicht augenblicklich noch zu glänzend, zeigt sich der alte Kaiser mit seinem weiblichen Gefolge. Die reiche Ornamentirung des adlergeschmückten Kaisermantels sowie der weiblichen Gewandung sind durch schwarze Linien in sehr lebendiger Weise hervorgehoben. Leider hat die Malerei bei der Restauration keine Rechte eingeräumt erhalten, obwohl dieselbe, in verständiger Weise angebracht, wesentlich zur Verstärkung des altertümlichen Charakters des Bildwerks beigetragen haben würde.

Jedenfalls wird das sorglich hergestellte Werk, welches mit dem lebensvollen Reiterbild des Königs Konrad III. im Dom zu Bamberg fast die einzige Reliquie jener jugendkräftigen künstlerischen Schaffenszeit des 13. Jahrhunderts ist, nun noch längere Jahrhunderte wieder den Unbilden der Zeit und der Witterung Widerstand leisten können. *s.*

NEUE FORSCHUNGEN AUF DEM GEBIETE DER HOLLÄNDISCHEN KUNSTGESCHICHTE.

Wenn wir die verschiedenen Publikationen, welche in holländischer Sprache erscheinen und für die holländische Kunstgeschichte wichtig sind, hier bei dem deutschen Publikum einführen, so können wir nicht umhin, auch eine in Belgien erscheinende periodische Schrift in den Kreis mit hinein zu ziehen, nämlich *„De Dietsche Warande"*. Dreissig Jahre lang wurde diese Zeitschrift geleitet von Prof. Dr. *J. A. Alberdingh Thijm* in Amsterdam, bis im Jahre 1889 die Redaktion an seinen Bruder Prof. Dr. P. Alberdingh Thijm in Löwen überging. Wenn auch jede Lieferung der Zeitschrift das Wort Kunstgeschichte auf dem Titelblatte trug und wenn auch der Redakteur selber Professor der Kunstgeschichte war, so wäre es doch eine sehr mühsame Arbeit, etwas Wichtiges für die holländische Kunstgeschichte daraus nennen zu müssen. Aber die Zeiten haben sich geändert und die Zeitschrift mit ihnen. Der erste Band der neuen Folge ist unbedingt wertvoller für unsere Zwecke als alle früheren zusammen genommen. Hiermit sei aber noch nicht gesagt, dass alle Beiträge musterhaft sind. Die Abhandlung über *Droochsloot* von Prof. J. B. Nordhoff z. B. bietet, abgesehen von der für einen Holländer wunderbar komischen holländischen Sprache des deutschen Professors, wenig Bedeutendes. Mit Beihilfe von mehreren Kunstgelehrten wird ein „œuvre complet" des Meisters zusammengestellt und etwa 30 Bilder können ge-

nannt werden! — Von grösserer Bedeutung ist ein kurzer Beitrag von *J. C. A. Hezemans* über Hieronymus van Aken wegen einiger archivalischen Notizen, und die Studie des Grafen Nahuys über die beiden Numismatiker Andries und Gerrit Schoemaker. — Das Ediren von alten Inventaren ist immer lobenswert. J. H. Hofman giebt uns ein Inventar des Schlosses Batestein, Sitz der ansehnlichen Familie van Brederode. Nur bemerken wir, dass der Inventarisator leider mehr Wert legte auf die Bezeichnungen, welche sich auf Betttüchern vorfanden, als auf bezeichneten Gemälden. — Ein weit interessanteres Inventar ist dasjenige eines Bürgers, welches *Henri Hymans* im zweiten Jahrgange publizirt. Es gilt hier *Melchior Wyntgens,* den jedermann, der mit v. Mander vertraut ist, kennt. Der Münzmeister von Zeeland hatte sich in Middelburg ein ausgewähltes Kabinet gesammelt, und fortwährend nennt v. Mander Bilder aus seiner Sammlung. Im Jahre 1612 siedelte er mit seinen Bildern nach Brüssel über. Aus Gründen, die noch nicht ganz klar gelegt sind, wurde er am 6. Mai 1618 verhaftet, nachdem er den Tag vorher seine Sammlung hatte inventarisiren lassen. Wir sehen aus der langen Liste, dass manches Neue hinzugekommen, manches von v. Mander genannte Bild aber nicht mehr da war. Verschiedene Bemerkungen in dem sehr ausführlichen Inventar, von Herrn Hymans mit wertvollen Notizen bereichert, machen dieses hochwichtig für die Kunst des 16. Jahrhunderts.

Die Herausgabe von illustrirten Prachtwerken auf unserm Gebiete gehört in Holland zu den Seltenheiten, und wenn einmal ein Kunsthistoriker dazu kommt, dient ihm meistens eine fremde Sprache. Um so mehr müssen wir Herrn *C. Ed. Taurel* dafür Dank wissen, dass er ein Sammelwerk „Oud en Nieuw“ zu ediren unternommen hat. Drei Lieferungen davon sind erschienen und einige Beiträge sind einer Besprechung sehr würdig. Für die Geschichte der mittelalterlichen Kunst in Holland ist noch so ziemlich alles zu thun. Hier finden wir nun eine erschöpfende Monographie von Bruinvis in Alkmaar über die St. Lorenzkirche daselbst, einen gotischen Prachtbau aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die eine Lücke glänzend ausfüllt. Ein Stich des Herausgebers nach einem Bilde von Bosboom ziert die kunsthistorisch wichtige Studie des Alkmaarer Kunstfreundes. — Ebenso wie die Kunst des Mittelalters in Holland vernachlässigt worden ist, wenn auch schon Wolfram von Eschenbach auf die Bedeutung derselben hingewiesen hat, so ist auch die Kunst des 18. Jahrhunderts zu viel als Kunst des Verfalls gebrandmarkt. Es ist wahr, man suche unter der Allongeperücke oder dem Zopf keinen Rembrandt und Quellinus, aber Künstler wie Jacob de Wit behalten dessenungeachtet ihre Bedeutung. Von seiner Hand hat *A. G. Steelink* einen sehr geschmackvollen Plafond „Das Erwachen des Tages“ für diese Publikation gestochen, und Taurels Text ist voll neuer archivalischer Berichte über den Künstler. Andere kleinere Beiträge seien hier nicht erwähnt. Sprechen wir nur die Hoffnung aus, dass Taurels Streben, zu wenig bekannte merkwürdige Kunstprodukte in getreuer Reproduktion und mit erklärendem Text dem Publikum in anziehender Weise vorzuführen, Anerkennung finden möge, und dass uns noch oft die Gelegenheit geboten werde, dieses Sammelwerk hier zu besprechen!

Schliesslich muss die kürzlich erschienene dritte Lieferung von „Oud-Holland“ erwähnt werden. Darin finden wir eine kurze, doch inhaltsreiche Studie von Dr. Bredius über *Pieter de Hoogh.* Wir ersehen daraus, dass Havards Biographie des grossen Künstlers völlig wertlos ist. Statt dessen unzuverlässigen Notizen erhalten wir hier mit Aktenstücken dokumentirtes Material. — Herr Lionel Cust in London teilt einiges mit über den Goldschmied *Arent von Bolten* in Zwolle. Ein Selbstbildnis dieses bedeutenden und noch ziemlich unbekannten Künstlers ziert den Beitrag. — Auch ein Stammbuch des friesischen Malers *Wybrand de Geest,* Rembrandts Schwager, ist von Herrn C. Hofstede de Groot publizirt, leider sehr mangelhaft. Wir lesen, dass Crabeth, Bramer, Poelenborgh und andere Künstler das Buch mit Inschriften bereichert haben, und die Inschriften selber erfahren wir nicht. Für deutsche Litteraturhistoriker ist vielleicht die Bemerkung wichtig, dass Johann Lauremberg am 27. Juli 1615 in Paris einen lateinischen Spruch hineinschrieb.

Rotterdam. *E. W. MOES.*

NEUE KUNSTBLÄTTER UND BILDERWERKE.

x. Ein farbiger Holzschnitt nach der Madonna Della Stella von *Fra Angelico,* ausgeführt von *R. u. H. Knöfler* ist im Verlage von *J. Schmidt* in Florenz, Via Tornabuoni erschienen. Als Gegenstück dazu kam gleichzeitig die Darstellung eines Engels in grünem Gewande mit einer Trompete in der Rechten, vom gleichen Meister herrührend, in derselben Technik heraus Beide Gegenstände sind, auf Golddruck stehend, vorzüglich ausgeführt und entsprechen den höchsten Anforderungen. Nicht ganz so wohl gelungen ist die Heliogravüre, welche kürzlich von *J. Schmidt* in Florenz veröffentlicht wurde nach dem bekannten Engel von Lionardo auf der Taufe des Verrochio. Sie ist etwas unruhig und flockig

ausgefallen, eine Folge nicht genügender Retouche. Das Bild sieht fast aus, als ob es gar nicht retouchirt wäre. Vielleicht lag es in der Absicht des Herausgebers, ein völlig treues Abbild zu geben. Dies ist erreicht; doch muss man dann die Fehler der photographischen Nachbildung mit in den Kauf nehmen.

TODESFÄLLE.

— n. *Dr. Carl Lampe* sen., Ehrenbürger der Stadt Leipzig, um deren Kunstleben er sich u. a. durch Stiftung der umfangreichen, die Geschichte der Malerei von ihren Anfängen bis zum 19. Jahrhundert illustrirenden Kupferstichsammlung im städtischen Museum in hervorragender Weise verdient gemacht hat, ist am 16. Dezember hochbetagt gestorben. Die Stadt Leipzig und der Leipziger Kunstverein verliert an ihm einen Kunstfreund im edelsten Sinne des Wortes, einen uneigennützigen Förderer aller künstlerischen Bestrebungen, die auf ideale Auffassung von Natur und Leben gerichtet sind.

*** *Der Schriftsteller Champfleury*, eigentlich Jules Husson-Fleury, zuletzt Direktor des keramischen Museums in Sèvres, ist am 6. Dezember im 69. Lebensjahre gestorben. Er hat sich auch durch mehrere auf Kunst und Kunstgewerbe bezügliche Schriften bekannt gemacht, von denen die Histoire générale de la caricature (fünf Bände und ein Ergänzungsband: Musée secret de la caricature), die Histoire des faïences patriotiques sous la revolution und die Bibliographie céramique die wertvollsten sind. Sein von Courbet gemaltes Porträt hat er dem Louvre vermacht.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

z. — *Schliemanns trojanische Ausgrabungen.* Die Tagesblätter bringen folgende Zuschrift: „Zu Anfang Dezember fand auf der Ruinenstätte von Hissarlik (Ilion) eine Zusammenkunft zwischen den Herren *Dr. Schliemann* und *Dr. Dörpfeld* einerseits und dem Hauptmanne ausser Dienst, *Bötticher*, andererseits statt. Dieser hat bekanntlich in seinem Buche: „La Troie de Schliemann une nécropole à incinération“, sowie in Aufsätzen und Flugschriften die Ruinen zu Hissarlik als eine „prähistorische Feuernekropole“ zu erklären versucht und dabei gegen *Dr. Schliemann* und *Dr. Dörpfeld* die Beschuldigung erhoben, durch Verschweigung von Thatsachen, oder gar durch Zerstörung von Bauwerken absichtlich die Ausgrabungsergebnisse entstellt zu haben. Als unparteiische Zeugen waren die Unterzeichneten erschienen. Bei Untersuchung der von *Dr. Schliemann* aufgedeckten Bauanlagen erwiesen sich die von Hauptmann a. D. *Bötticher* erhobenen Beschuldigungen als durchaus unbegründet, und es wurde von den Unterzeichneten die Übereinstimmung der in den Werken „Ilios“ und „Troja“ von *Dr. Schliemann* und *Dr. Dörpfeld* gegebenen Darstellung mit dem wirklichen Sachverhalte anerkannt. Hauptmann a. D. *Bötticher* hat diese Übereinstimmung in mehreren wichtigen Punkten eingeräumt und die Beschuldigung der Entstellung der Ausgrabungsergebnisse zurückgenommen. Auf Grund der vom 1. bis 6. Dezember angestellten Untersuchungen, über welche ein Protokoll geführt wurde, erklären die Unterzeichneten, dass sie in den zu Hissarlik aufgedeckten Ruinen nicht eine „Feuernekropole“ erblicken, sondern Wohnstätten, Tempel und Befestigungsanlagen.

Konstantinopel, 10. Dezember 1889.

George Niemann,
Architekt, Prof. an der Akademie der bild. Künste zu Wien.
Steffen,
Major u. Abteilungs-Kommandant der preuss. Feldartillerie.

KONKURRENZEN.

*** *Bei dem Wettbewerb um ein Kaiser Wilhelmsdenkmal in Düsseldorf* haben die Schiedsrichter den ersten Preis (4000 M.) dem Entwurf „Königsberg-Versailles“, den zweiten (3000 M.) dem Modelle „Der Rheinländer und die rheinischen Musen dem ersten Deutschen Kaiser“, die drei dritten Preise (je 1000 M.) den Entwürfen „Dem Gründer des Reiches“, „Gerecht und milde“ und „Sieg und Frieden“ zuerkannt. Als Verfasser ergaben sich in der angeführten Reihenfolge die Herren Bildhauer *K. Janssen* in Düsseldorf, Lehrer an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule *C. Buscher, J. Kaffsack, R. Anders* und *M. Baumbach,* letztere drei in Berlin. Die Ausarbeitung des Sockels für den Kaffsackschen Entwurf rührt vom Architekten *Rieth* in Berlin her. Die Preisrichter haben gleichzeitig den mit dem ersten Preise gekrönten Entwurf zur Ausführung empfohlen.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Zum Direktor des Provinzialmuseums in Hannover* ist von seiten des Provinzialausschusses der Dr. phil. *Reimers* in Berlin gewählt worden. Seine Anstellung soll zunächst probeweise auf ein Jahr erfolgen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

‡‡ *Aus dem Wiener Künstlerhause.* So reich und mannigfaltig war seit langer Zeit keine Weihnachtsausstellung im Künstlerhause; der Katalog weist ca. 700 Nummern auf, und fast sämtliche ebenerdige Räume, welche die Säulenhalle umgeben, sind besetzt. Mehr als Dreiviertelle der ausgestellten Bilder rühren freilich von dahingeschiedenen Meistern her; es sind Skizzen und Studien, aber auch eine grosse Anzahl vollendeter Werke, welche, zumeist in festen Händen befindlich, zur Würdigung der Künstler pietätvoll herangezogen wurden. *Aug. v. Pettenkofen,* der im März l. J. in Wien starb, eröffnet den Reigen mit nicht weniger als 270 Nummern; daran schliesst sich eine Serie ausgewählter Arbeiten des trefflichen *Wilh. Kray* (gest. den 29. Juli l. J.), dann eine ganze Galerie von Bildnissen von *George Mayer* (gest. den 8. Februar l. J.), eine Kollektion reizvoller Naturstudien und ausgeführter Bilder von *Melchior Fritsch* (gest. den 5. Mai l. J.); auch der Nachlass des im verwichenen Sommer zu Innsbruck verschiedenen Aquarellisten *M. Ewald* hat sich dazu gesellt: lauter Zeugnisse echt künstlerischen Strebens und tüchtigen Könnens, welche die Namen ihrer Urheber ehrenvoll der Nachwelt überliefern. Das Bedeutsamste von den Heimgegangenen ist von Pettenkofen vorhanden. Es ist geradezu staunenswert, über welche Schaffenskraft der stille, von aller Welt zurückgezogene Meister bis zu seinen letzten Lebenstagen verfügte und wie vielseitig und zugleich gewissenhaft er arbeitete. Die Ausstellung bietet, wenngleich sie für Pettenkofen nicht als eine vollständige zu bezeichnen ist (sein letzter Nachlass, das Vermächtnis an die Schwestern des Prof. *Leop. Müller,* ist nicht inbegriffen), ein treffliches Bild des Entwicklungsganges des Künstlers und berichtigt manche irrige Ansicht. Wir lernen Pettenkofen zuerst als Lithographen im Militärgenre kennen; es sind die Scenen aus der „Ehrenhalle des Fuhrwesenkorps vom Jahre 1849“ und „Das k. k. Militär“, flott gezeichnete Kriegsbilder voll Leben und Ungestüm, die durch die lithographische Presse, seiner Zeit das dankbarste Reproduktionsmittel, in die Welt getragen wurden und Pettenkofens Namen zuerst in weiteren Kreisen bekannt machten. Dann erschienen Ölbilder im Gedankenkreise des alten Wiener Genres, und in der nächsten Folge die ungarischen Studien,

in denen Pettenkofens Farbe jene Glut und Sättigung erreicht, die fortan seine Werke kennzeichnet. Es sind Sonnenbilder im Schwarzspiegel gesehen, gedämpft, aber klar in den Lichtern und kraftvoll und durchsichtig in den Schatten. Von diesem seinen eigensten Genre sind eine grosse Anzahl wahrer Perlen ausgestellt; wir nennen davon die „Badenden Zigeuner", das „Zigeunerlager", den „Ungarischen Markt", das „Ungarische Dorf" u. a. Aus der letzten Schaffenszeit des Meisters finden wir eine grosse Anzahl trefflicher Kohlenzeichnungen, Aquarelle von Jnterieurs, Stillleben, Porträtzeichnungen etc., die alle die ungeschwächte Kraft des freudig schaffenden Meisters beurkunden. Da eine eingehende Charakterisirung Pettenkofens als Mensch und Künstler von berufener Seite demnächst in der Zeitschrift erscheinen wird, so begnügen wir uns mit dieser kurzen Notirung des Ausgestellten. — Von *Wilh. Kray*, dessen poesievolle, silberschimmernde Mondnachtsbilder allenthalben in Erinnerung sind, haben sich die vorzüglichsten Schöpfungen dieser Art eingefunden. Ein schwermütig elegischer Hauch durchzieht die anmutigen Scenerien der Nymphenspiele mit den schlummernden Sterblichen; es sind Sommernachtsträume aus dem Kreise der lieblichen, nicht dämonischen Wassergeister, wie sie uns Böcklin aus der Flut tauchen lässt. Später erweiterte der Künstler sein Gebiet und brachte verwandte Bilder aus dem Norden „Undine", „Loreley" u. a.; aber auch in seinen anderweitigen Genrebildern ist es vorwiegend das feuchte Element, welches er mit schönen Frauengestalten in Verbindung bringt, so besonders in den Schilderungen des St. Johannisbades, der Blumenfeste im Golf von Neapel u. a. Die Ausstellung zeigt Kray von allen seinen guten Seiten und offenbart sein Können nach den verschiedensten Richtungen. — *George Mayer* war ein Schüler *Rahls* und hat von seinem Meister das kraftvolle Kolorit, die feste Zeichnung und die ernste Auffassung sich zu eigen gemacht. Er wandte sich frühzeitig der Bildnismalerei zu und war namentlich in seinen Männerporträts, die seiner Vortragsweise näher lagen, hoch geschätzt und viel begehrt. Die Ausstellung hat circa 40 Bilder von seinem Pinsel vereinigt, darunter viele Künstlerporträts, in denen seine Meisterschaft in lebensvoller Auffassung und fein realistischer Darstellungsweise glänzend dokumentirt erscheint. — Und wieder eine Reihe Bilder von einem Heimgegangenen: *Otto von Thoren*, der allerdings seit langem sein Atelier in Paris aufgeschlagen hatte. Er war ein tüchtiger Tiermaler, wie das sein ausgestelltes Bild „Trennung" wieder glänzend beweist; aber auch in anderem Genre und selbst im Salonbilde stellte er seinen Meister. Die „Heimkehr nach der Hochzeit" und „Im Seebad" zeigen uns den Künstler von wenig gekannten Seiten. — Wir kommen auf unserem Allerseelenrundgang zu den Landschaften. *Melchior Fritsch*, einer der fleissigsten Aussteller auf dem Wiener Boden, reicht noch in die Altwiener Landschaftsschule hinein; seine fleissig durchmodellirten, wohlabgerundeten Motive beurkunden neben dem tüchtigen Maler auch den vorzüglichen Zeichner, wenn er auch vielleicht gerade dadurch in der Stimmung hinter den modernen Koloristen zurückblieb. Ungleich wertvoller aber als die ausgestellten Bilder sind seine Aquarell- und Ölstudien, welche ein ganzes Eckzimmer ausfüllen. Sie zeigen eine Vertiefung in die Natur und eine Schönheit der Farbe, wie wir sie kaum bei Holzer oder Hansch wiederfinden — Wir gedenken noch der schönen Aquarelle und Stiftzeichnungen *Ewalds* und *K. Kirchners* und wenden uns jetzt mit einigen Worten zu den „Lebenden". Als künstlerisch bedeutende Leistung ist hier zunächst *Jul. Tornays* grosses Gemälde „Herodes" zu nennen, ein Jugendwerk, welches entschiedenes Talent und bereits eine bedeutende Errungenschaft im Technischen bezeugt. *Michaleks* Beethovenporträt dürfte nach Dr. Frimmels umfassenden Untersuchungen über das Bildnis des Musikheroen das glaubwürdigste sein, das bisher in Radirung erschienen ist. Ein prächtiges Blatt ist auch *Dobys* „Laudon" und nicht minder fesselt uns die Radiruug von *Th. Alphons*: „Dachstein." Von den Landschaften hat Altmeister *Seelos* nicht weniger als 42 Aquarelle aus Istrien und Dalmatien ausgestellt, durchweg malerische Motive in südlicher Farbenglut. *Hausleithner* und *Zetsche* führen uns an den Nordseestrand, *Ed. Lichtenfels* lieferte ein reizendes Donaumotiv. *Krenn* und *Alt* sind mit guten Aquarellarchitekturen vertreten, und von unseren Künstlerinnen sind noch im Porträt *Ch. Lehmann* und *Marie Müller* und in der Landschaft Frau *Wiesinger-Florian* und *Ernestine v. Kirchsberg* lobend hier anzureihen.

⊙ *Düsseldorf.* Wenn ein Künstler von der Qualität eines *Aloys Fellmann* (dessen letztes Werk bekanntlich die Dresdener Galerie erworben hat) sich auf ein neues Gebiet begiebt, ist ihm allseitiges Interesse, aber auch das strengste Urteil gewiss. Fellmann hat bei Schulte drei Bildnisse ausgestellt: das seiner schönen jungen Frau in Pastell, eine alte Dame und einen schwarzbärtigen Herrn mit blühendstem Teint. Der Künstler scheint gegen eine gewisse Weichlichkeit, die hier in freilich nicht berufenen Kreisen viel Anklang findet, Front zu machen. Doch hat er sich bei seiner Wendung zu stark gedreht. An Bestimmtheit der Formen fehlt es nicht, aber die Betonung streift ans Harte. Aus einer zarten Frauengestalt ift eine hünengestaltige virago geworden. Die alte Dame zeigt vor steinernen Runzeln und Falten kaum mehr Fleisch. Dagegen deckt sich die Tendenz des Künstlers und die Natur des Dargestellten in dem männlichen Bildnis auf das beste. Die Handhabung der Pastelltechnik ist meisterhaft. Sicher wird Fellmann sehr bald erkennen, wie viel er von seiner kernigen Rauheit nachgeben muss, wenn er die Originale nicht von seinem Atelier verscheuchen will. — Interessant war Vergleichung und Gegensatz, welche vier Porträts in kleinen Abmessungen à la Knaus von *E. Schwabe* boten. In dem Bilde des jugendlichen Herrn erreicht der talentvolle Künstler mehr als die Dimension, er kommt dem Vorbilde an Gestaltungskraft und Reiz der gesunden Gesichtsfarbe nahe. Der alte Herr würde mehr befriedigen, wenn man der Technik etwas weniger Mache und Tüftelei ansähe. Das Bildnis einer jungen Dame (Kniestück) zeigte sich bei allen Vorzügen nicht von besonderem Reiz Der Schattenseite fehlt das volle Gleichgewicht mit dem Licht. Viel Erfolg hatte das Bildnis eines hiesigen Grossindustriellen, dessen liebenswürdige Persönlichkeit sich in dem Antlitz spiegelt wie nur bei wenigen Menschen. Aber trotz der nicht zu leugnenden Ähnlichkeit, die übrigens keine frappirende ist, — man denke nur, wenn man es kennt, an das Bildnis des Kölner Oberbürgermeisters Becker von *Schrader* — ist dem Künstler der gemütvolle und herzlich-humoristische Ausdruck des Originals entgangen

O. M. *Im Berliner Kunstgewerbemuseum* ist vor Kurzem die *Gruppe IV* der Textilausstellung eröffnet. Dieselbe umfasst die *Stickereien* europäischer Arbeit vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Wegen des besonderen Interesses, welches diese überaus reiche Ausstellung für jegliche Art moderner Nadelarbeit bietet, ist die Ausstellung mit dreiwöchentlicher Dauer in die Zeit der Weihnachtsferien gelegt worden. Die sämtlichen Mädchenschulen, Fortbildungsschulen und Erziehungsanstalten sind davon in Kenntnis gesetzt. — Die orientalischen Nadelarbeiten, sowie die Leinenstickereien und Spitzen sämtlicher Länder werden in späteren Gruppen vorgeführt werden. Zu gleicher Zeit ist auf der oberen Galerie eine Samm-

lung *Fächer* teils moderner, teils älterer Arbeit von *Max Wohlgemuth* ausgestellt, welche in Malerei und in der Ausführung der Gestelle von ungewöhnlicher künstlerischer Vollendung sind.

—✕ *Düsseldorf.* — Der Kunsthändler *Joseph Morschhauser* hat unsere Stadt mit einem neuen *permanenten Ausstellungslokal* beschenkt, welches durch Wandmalereien von *Carl Gehrts* seine künstlerische Weihe erhält. In dem Erdgeschoss des in der Königsallee nahe dem Bergisch-Märkischen Bahnhofe belegenen Hauses empfängt den Eintretenden ein grosser Saal mit Seitenlicht von der Strasse. Die Fenster gewähren Raum für die wechselnde Ausstellung von interessanten Bildern nach dem belebten Verkehrswege hin. An den Saal schliesst sich ein schmaler Raum mit niedrigem Oberlicht, dann folgt der Hauptsaal von imposanter Höhe und durch ein nach richtigen Prinzipien angelegtes Oberlicht glänzend erhellt. Ein zweiter niedriger Oberlichtraum von den Dimensionen des ersten bildet den Abschluss. Bis jetzt hat die Ausstellung in reichem Wechsel eine grosse Anzahl hervorragender Werke gebracht, welche an andern Orten ihren Ruf begründet haben und von der „Chronik“ bereits gewürdigt worden sind. Aber auch einheimische Künstler sind mit neuen und älteren Arbeiten gut vertreten, so namentlich beide *Achenbach.* Von Oswald kommt bei dieser Gelegenheit ein „Nemisee“ aus dem Ende der fünfziger Jahre zum Vorschein, der das Entzücken seiner Bewunderer bildet. In diesem schlicht empfundenen Bilde ist eine poesievolle Naturanschauung, die heute mit prächtigern und leuchtenderen Mitteln ihren Ausdruck findet, aber doch nicht überboten werden kann. Die Malereien von *Gehrts* beschränken sich auf einen Fries, der sich im Hauptsaale unter dem Oberlicht hinzieht. Die Anwendung der Gerhardtschen Marmor-Kaseinfarbe, die nachgerade ihre Kinderkrankheiten überwunden hat, erweist sich des mildesten Tones fähig. Dass es ihr an Glanz nicht gebricht, wusste man lange. In ovalen Medaillons, welche in reicher Umrahmung vorspringen, sehen wir in den vier Ecken die allegorischen Gestalten der Malerei, Plastik, Architektur und Graphik. Gehrts lässt uns wieder zu dem oft verteidigten Lehrsatz Vertrauen fassen, dass es unserer modernen Empfindung nicht an der Befähigung fehlt, allegorische Gestalten aus der Zeit heraus, ohne Anlehnung an die Vorbilder klassischer Kunst zu gestalten. Er zeigt den Weg, der Allegorie aufs neue Freunde zu schaffen. Ein wunderbarer Reiz lagert über der abgehärmten Frau, welche an der Kupferplatte ihr mühsames und undankbares Handwerk betreibt. Sie schafft dennoch sicher ein grosses Kunstwerk. Die Mitten der vier Seiten zeigen uns, zu je zwei oder mehr kombinirt, die verschiedenen Gattungen der Malerei, zum Teil in Kinderscenen. Hier bewährt Gehrts seine längst bekannte Meisterschaft. Nur das antisemitische Porträt hätte er sich sparen sollen. Seine „Kämpfenden Hirsche“ waren ein sehr glücklicher und lustiger Einfall. Hier aber geht er gegen alles Stilgefühl. — Drei permanente Ausstellungen sind ja für unsere Stadt etwas viel. Aber bei gutem Willen auf allen Seiten kann unser Kunstleben daraus nur Vorteil ziehen. Schulte wird immer führen. Indes bereitet auch er in der richtigen Erkenntnis, dass seine Ausstellungsräume einer Stadt von nahezu 150000 Einwohnern nicht mehr entsprechen, eine Erweiterung und Verschönerung seines Lokales vor. Den schwersten Stand hat die Kunsthalle. Es ist Ehrensache der Künstler, sie zu schützen und zu halten.

A. R. *Die Schultesche Kunstausstellung in Berlin* hat uns die nähere Bekanntschaft des schwedischen Landschaftsmalers *W. von Gegerfelt* vermittelt, welcher nach längerem Studienaufenthalt in Venedig seinen Wohnsitz in Gothenburg genommen hat. Von Venedig aus hatte er zur Münchener Ausstellung von 1888 drei Landschaften gesandt, zwei venezianische Ansichten und einen „Winterabend in Schweden“. Ausführlicher über den Umfang seines Könnens und die Richtung seiner Kunst werden wir durch die Ausstellung bei Schulte unterrichtet, welche etwa 40 meist ziemlich sorgfältig durchgeführte Studien und Skizzen umfasst, deren Motive teils Venedig und seinen Umgebungen, teils der Heimat des Künstlers, der Gegend von Upsala, Dalarne, Fjellbacka und Larô entnommen sind: Frühlings-, Herbst- und Winterlandschaften. W. von Gegerfelt zeigt sich darin als ein Naturalist von unbefangenem, offenem Blick, welcher in einer hellen, frischen, harte und bunte Kontraste nicht scheuenden Art das Gesehene mit leicht fliessendem Pinsel wiedergiebt, ohne sich viel um Stimmung oder Empfindung zu kümmern. Immerhin ist es nicht ohne Interesse, dass uns einmal Venedig ohne Mondschein und ohne flimmerndes Sonnenlicht, in der trüben, grauen Stimmung des Herbstes gezeigt wird, wenn der Wind die gelben Blätter über die Riva jagt. Kollektivausstellungen sind heute so alltäglich, dass man nicht mehr nach der Berechtigung zu einem solchen Unternehmen fragt, das früher als eine Art von Rückblick auf ein längeres, verdienstvolles Schaffen betrachtet wurde. So hat auch der Münchener Maler *Kurt Herrmann* fünf Bildnisse auf einmal ausgestellt, die freilich schon dadurch bemerkenswert sind, dass in München jemand, der nicht Lenbach oder Kaulbach heisst, so viele Porträtaufträge bekommt. Herrmann besitzt auch wirklich eine eigene Art der Auffassung, die weder mit Lenbach noch mit F. A. Kaulbach etwas gemein hat. Er bevorzugt einen grauen Grund, der wohl etwas mehr, als nötig und erfreulich ist, in den Fleischton der Köpfe und Hände hineinspielt, und befleissigt sich einer ungemein sorgfältigen Zeichnung im Verein mit einer sehr kräftigen körperlichen Modellirung. Übrigens scheinen diese Bildnisse einer früheren Zeit anzugehören, da das auf unserer letzten akademischen Kunstausstellung befindliche Porträt des Kunsthändlers Angerer viel farbiger gestimmt war und noch plastischer in der Modellirung, noch lebendiger in dem Gesamteindruck und durch die ungezwungene Haltung wirkte. — Ein Aquarell des Italieners *Gustavo Simoni*, „Die Waffen der Besiegten“, ein orientalisches Interieur mit drei Figuren, einem Krieger, der seiner Herrin einen Haufen von Kriegstrophäen zeigt, der auf dem Ruhebett liegenden Gebieterin und einer Sklavin, ist wiederum ein Wunderwerk koloristischen Glanzes, der durch eine fast reine Aquarelltechnik erreicht worden ist, da die meisten weissen Lichter nicht durch Deckfarben gewonnen, sondern ausgespart und nur einige Tiefen im architektonischen Hintergrunde und in den Gewandfalten mit Gummi dünn überzogen sind. — Ein „Wiener Fischmarkt“ bei nebeligem Herbstmorgen von dem in Wien lebenden Belgier *C. von Merode* ist ebenfalls eine koloristische Meisterschöpfung, ausgezeichnet durch die feine, lebendige Charakteristik der zahlreichen kleinen Figuren, die das Marktgewimmel bilden, und die Zartheit des nebeligen Schleiers, der sich nur so leicht über die Menschen legt, dass jede Physiognomie zu ihrer individuellen Geltung gelangt. Im übrigen beherbergt die Schultesche Ausstellung ihre gewöhnlichen Stammgäste: *Oswald Achenbach* mit drei italienischen Landschaften, von denen ein Blick auf Cap Miseno die hervorragendste ist, *G. v. Bochmann* mit zwei Frühlingslandschaften, *C. Seiler* mit einem feinen Rokokobilde „Der Gast“, *M. Todt* mit einer Wirtshausscene aus dem 17. Jahrhundert und *Claus Meyer* mit einer Briefleserin in einem holländischen Interieur. Eine

Tafelrunde Friedrichs des Grossen — der König wehrt seinen Gästen, den bei Tisch eingeschlafenen Zieten zu wecken — von *Arthur Kampf* bezeichnet einen neuen Fortschritt des jungen Düsseldorfer Künstlers, dessen kräftige Begabung an die Menzels erinnert, ohne dass bei ihm von blosser Nachahmung die Rede sein kann.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

*** *Der Maler Prof. Joseph Scheurenberg* hat die ihm übertragenen Wandgemälde in der Vorhalle des Magistratssitzungssaales im Berliner Rathause vollendet und der betreffenden Kommission der Stadtverwaltung übergeben. Die Bilder bedecken die Wandflächen über drei Thüren und sind allegorischen Inhalts. Das erste, über der Saalthür befindliche, enthält eine Darstellung, welche an die im Jahre 1307 stattgefundene Vereinigung von Berlin und Kölln zu erinnern bestimmt ist. Zwei Frauen mit den Wappenschildern der beiden Städte reichen sich über der symbolisch angedeuteten Spree die Hände, von zwei sich umarmenden Genienbübchen begleitet. — Das zweite Bild ist eine Verherrlichung Friedrichs, des ersten Kurfürsten von Brandenburg. Eine mit mächtigen Schwingen versehene Siegesgöttin, deren Körper nur von leichtem Schleier umwallt wird, lehnt sich auf einen Schild, in der Rechten die Palme haltend. Vor ihr ruhen auf einem Kissen die Insignien der Kurfürstenwürde und des Rittertums, der Kurhut mit Schwert und Scepter, der Mantel und der goldene Helm. — Auf dem dritten Bilde sieht man ein dahinsegelndes Schiff, auf welchem Merkur, Geldbeutel und Fischnetze haltend, zwischen Warenballen sitzt, als Allegorie des Handels, der Fischerei und der Schiffahrt. — Der Künstler wird nun zunächst in seinem Atelier die Vorarbeiten zu den beiden grossen historischen Wandbildern beginnen, welche zwischen und neben den oben genannten Sopraporten ihren Platz finden sollen. Dieselben behandeln Gegenstände aus der Geschichte Berlins und der Mark; das eine die Verurteilung des früheren Bürgermeisters Tyle Wardenberg, das andere die Niederwerfung der Raubritter durch Friedrich den Ersten. Von den übrigen zur Ausschmückung des Rathauses herangezogenen Malern haben Bleibtreu, H. Vogel und F. Simmler ihre Aufgaben beendet.

Th D. *Nachrichten über zwei sächsische „Illuministen" Balthasar und Salomon Kinast, im 16. Jahrhundert.* Im Februar 1557 hatte der König Christian III. von Dänemark an Dr. Georg Major in Wittenberg den Auftrag erteilt, bei Hans Lufft, ebendort, zwei Bibeln auf Pergament drucken und illuminiren (ausmalen) zu lassen. Eine derselben, so riet Maior, könne Lukas Cranach d. j., die andere der Pfarrer zu Köln bei Meissen — *Balthasar Kinast* —, der kein Maler, sondern allein ein guter Illuminist sei, übernehmen. Cranach schrieb hierauf an Major, dass er beide Bibeln gern illuminiren werde, falls die Arbeit nicht schon an den genannten Pfarrer verdungen sei: ihn möge er um keinen Preis darum bringen. Auch für den Kurfürsten August von Sachsen und andere Fürsten hatte Kinast, wie aus einem Schreiben Cranachs erhellt, schon Bilder in Büchern ausgemalt.[1]) Sein Sohn, *Salomon Kinast,* welcher Bürger zu Meissen war, wird ebenfalls (in einem Reskripte, d. d. Torgau, 29. Dezember 1572 — Kgl. Sächs. Hauptstaatsarchiv — Kopial 376, Bl. 26) als „Illuminist" aufgeführt und ist daselbst erwähnt, dass er einige „ausgestrichene" (ausgemalte) Bücher dem Kurfürsten August von Sachsen und dessen Gemahlin Anna, geb. Prinzessin von Dänemark, zum neuen Jahre 1572 (d. i. Weihnachten 1571) verehrt habe. Wahrscheinlich bestand zwischen Balthasar und Salomon und dem bei Faustus (Geschichtbüchlein der Stadt Meissen — 1588 —) S. 78 erwähnten Ludwig Kinast, welcher am 13. September 1587 zu Meissen verstorben ist, ein Verwandtschaftsverhältnis.

1) Man vergl. Lindau: Lukas Cranach — 1883 — S. 241—345 und die daselbst angezogene Litteratur.

BERICHTIGUNG.

W. *Braunschweiger Museum.* In Nr. 2 der Kunstchronik ist eine Notiz der Magdeburger Zeitung entnommen, der zufolge das herzogl. Museum zu Braunschweig aus dem Nachlasse von *Steinwey* zwei Gemälde erworben hat. Es ist zu berichtigen, dass das Bild von *G. Pencz* nicht den h. Bartholomäus, sondern den h. Sebastian mit einem Pfeile in der Brust darstellt. Es hat sich ergeben, dass das Bild einmal in der Galerie von Salzdahlum war, aus der es zur Zeit der französischen Misswirtschaft unter Jérôme verschwunden ist. Die Landschaft, die als ein Werk des *Dietrich* bezeichnet ist, gehört diesem nicht an, sondern dem *J. F. Weitsch,* dessen voller Name auf dem Bilde steht.

ZEITSCHRIFTEN.

L'Art. No. 612 u. 614.
Exposition universelle de 1889. Les peintres du centenaire. Von A. Hustin. (Mit Abbild.) — La Perse à l'exposition universelle de 1889. Von F. Méchin. (Mit Abbild.) — L'art des Achéménides: les frises émaillées et le chapiteau susiens du Louvre. Von C. Gabillot. — La céramique à l'exposition universelle. Von E. Molinier. — Kunstbeilage: Touche-à-tout. L. Deschamps pinx., Ch. Giroux sculp.

Die Kunst für Alle. Jahrg. 5. Heft 7.
Zum Kaiser Wilhelm-Denkmal in Berlin. (Mit Abbild.) — Kunstbeilagen: Madonna. Von Luise Max-Ehrler. — Im Hirschgarten. Von Th. Gratz. — Auf dem Markte Von J. v. Brandt. — Ostseestrand bei aufziehendem Gewitter. Von K. Retlich.

Bekanntmachung.

Bei dem stattgehabten Wettbewerb um das in hiesiger Stadt zu errichtende Kaiser Wilhelm-Denkmal sind die nachfolgenden Preise verliehen worden:

Erster Preis im Betrage von 4000 M. dem Herrn Bildhauer Carl Janssen in Düsseldorf.

Zweiter Preis im Betrage von 3000 M. dem Herrn Clemens Buscher, Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf.

Drei Preise von je 1000 M. sind den Herren: Bildhauer Kaffsack (Architektur von Rieth), Bildhauer Richard Anders, Bildhauer Max Baumbach, sämtlich in Berlin zuerkannt worden.

Indem wir dieses unter Bezugnahme auf unser Preisausschreiben vom Mai dieses Jahres hiermit zur öffentlichen Kenntnis bringen, ersuchen wir diejenigen Herren Künstler, welche zu dem gedachten Zwecke Entwürfe eingeschickt haben, ergebenst, dieselben in der Zeit vom 27. bis 30. d. Mts. in der städtischen Turnhalle hierselbst wieder in Empfang zu nehmen oder bis zu dem erstgedachten Tage hierher mitzuteilen, unter welcher Adresse die Rücksendung gewünscht wird.

Sollte bis zu diesem Termine eine bezügliche Mitteilung nicht eingegangen sein, so werden die mit dem Motto versehenen Couverts, soweit dies noch nicht geschehen ist, diesseits geöffnet und die Entwürfe an die sich hiernach ergebenden Adressen zurückgesandt werden.

Der geschäftsführende Ausschuss
für die Errichtung eines Kaiser Wilhelm-Denkmals.

Im Auftrage:
Frhr. von der Recke,
Regierungs-Präsident.

DÜSSELDORF,
den 11. Dezember 1889.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN KÖLN
Heugasse 58. Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 11. 2. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE KONKURRENZ UM DAS KAISER WILHELM-DENKMAL IN DÜSSELDORF.

Es ist leichter, den Rechten zu finden, der uns ein gutes Denkmal schafft, als einen Platz, auf dem es an seiner Stelle wäre. Der Mangel an architektonisch abgeschlossenen Plätzen in Düsseldorf macht die Frage, welcher davon zu wählen sei, ausserordentlich schwierig. In solchem Falle zieht man den „Sachverständigen" zu Rat und das ist nach der nachgerade herrschend gewordenen Ansicht, der Architekt. Ein eingehendes Gutachten hat sich für den Schnittpunkt der Elberfelderstrasse und der Allee ausgesprochen, so dass der Reiter dem Rhein den Rücken wendet, und gleichzeitig daran die Bedingung geknüpft, dass die Bäume, welche die breite Alleestrasse einfassen, nach dem Napoleonsberg zu (oder gar auf der entgegengesetzten Seite) rasirt werden. Die Begründung ist so subtil, dass die Mitteilung gespart werden kann. Natürlich klagt ein grosser Teil der gebildeten Bevölkerung um die armen Bäume. Dass aber der Platz auch in jedem andern Betracht vollständig ungeeignet ist, das hat bis jetzt nur ein anonymer Poet, der offenbar mit den Musen der bildenden Kunst auf besserem Fusse steht, als mit der Muse der Dichtkunst, schüchtern auszusprechen gewagt. Man denke sich als Hintergrund eines über Gebühr hohen Reiterdenkmals eine Sackgasse, die an den Ecken von zwei niedrigen, architektonisch armseligen Häusern flankirt wird, sich beim dritten Hause um nahezu die Hälfte verengt und mit einer rapiden Neigung ins Thal fällt. Man wird denn doch in Deutschland suchen müssen, um einen ähnlichen Missgriff zu entdecken, wie der, den man hier unter Sanktion der künstlerischen Autorität zu begehen bestens entschlossen ist.

Aber wohin soll denn das Denkmal? Der pietätlose Vorschlag, unseren grossen Peter, das Wahrzeichen der Stadt, von seiner Stelle zu entfernen, um für das Kaiserdenkmal Platz zu schaffen, ist unter allgemeinem Murren gebührend abgelehnt worden. Eine Anzahl gewichtiger Stimmen erklärt sich für die Aufstellung vor der Kunsthalle. Ich glaube, dass selbst die begeisterten Anhänger dieses Vorschlages nicht ahnen, wie leicht die Mängel, welche zur Zeit demselben entgegen stehen, zu beseitigen sind. Dem Platz vor der Kunsthalle, der sonst alle Bedingungen erfüllt, die man an die gute Wirkung eines Reiterdenkmals a priori knüpfen möchte, fehlt der Zugang in der Achse desselben. Die Kunsthalle giebt eine vortreffliche Hintergrunddekoration. Die Breitseiten, welche fast bei allen Denkmälern dieser Art die eigentlich wirkungsvollen sind und auch bei den prämiirten Entwürfen, bis auf einen, am stärksten zur Geltung kommen, können nicht besser in das Auge der Beschauer gestellt werden, als es hier geschähe. Aber die Strasse, auf der der Kunsthalle gegenüberliegenden Seite von einem mit Gesträuch bestandenen Rasenstrich begrenzt, der gegen das Wasser steil abfällt, gestattet dem Beschauer nicht, auf das Denkmal zuzugehen und den Eindruck zu empfangen, der präsumtiv doch eigentlich der bedeutendste sein sollte. Diesem Mangel ist aber leicht abzuhelfen. Man werfe, in der Breite der Kunsthallenfront, ein ins Wasser weit

vorspringendes Halbrund auf und führe eine breite, elegante Brücke, oder, wenn das zu viel kostet, einen Damm in der Längsachse des Denkmals bis zu der kleinen Brücke, die mit einem schönen Rund im Schnittpunkte der beiden, den Verkehr nach den Seiten hin ab- resp. zuführen könnte. Die kleine Insel zur Rechten müsste verschwinden. Ich sehe auch die wenigen Pappeln und Sträucher, die sie trägt, ungern zum Opfer gebracht. Dafür würde aber auf der Theaterseite durch Eingehen des breiten, alsdann nicht mehr nötigen Weges viel Raum zur Bepflanzung gewonnen. Vielleicht hält man denn doch diesen Vorschlag einer Prüfung wert.

Die Jury hat ihr Urteil gefällt. Die darüber von den Zeitungen gebrachte Notiz ist dahin zu vervollständigen, dass nicht, wie man annehmen müsste, fünf ihrem Werte nach verschiedene Preise verteilt worden sind, sondern ein erster *(Janssen)*, zweiter (*Buscher)* und drei dritte (*Kaffsack, Anders* und *Baumbach)* von gleichem Betrage. So muss man wenigstens aus den an den Entwürfen angebrachten Bezeichnungen schliessen. Vor kurzem ist die Ausstellung gegen ein Eintrittsgeld von 50 Pfg. geöffnet worden. Vermutlich glaubte man auf diese Weise dem Denkmalsfonds eine erhebliche Zuwendung zu machen. In dieser Voraussetzung dürfte man sich gründlich täuschen. Dagegen kann der Modus als solcher nur ein gewiss nicht nachzuahmender genannt werden. Das Versehen ist nur dadurch gut zu machen, dass man am Schlusse der Ausstellungszeit dem Publikum einige Tage die Besichtigung frei giebt. Über die Form, in einer Künstlerstadt der öffentlichen Meinung durch den Urteilsspruch der Jury vorzugreifen, habe ich mich jedes Tadels zu enthalten, wenn die Künstlerschaft mit dieser Form einverstanden ist.

Dass es der Jury gelungen ist, die fünf besten Entwürfe aus den vierzehn eingegangenen herauszufinden, darüber wird wohl keine Meinungsverschiedenheit bestehen. Man hat unter der sicheren Führung Schapers die Sahne so gründlich abgeschöpft, dass wir uns mit der verbleibenden Milch hier nicht weiter zu befassen brauchen. Anders stellt sich die Frage, wenn wir die prämiirten Entwürfe unter sich vergleichen.

Mit voller Genugthuung dürfen wir konstatiren, dass das gewonnene Material ein so reiches ist, dass Düsseldorf nur bei dem übelsten Willen und der *Vergewaltigung* des guten Geschmacks Gefahr laufen kann, ein schlechtes Kaiserdenkmal zu bekommen. In ihrer jetzigen Gestalt erfüllt keiner der Entwürfe die Bedingungen ganz, welche an ein solches Werk zu stellen sind. Wie immer, teilt sich das Herz des Beschauers zwischen Reiter und Postament. Ohne Frage ist *Janssen* die Lösung der ersteren Aufgabe am besten gelungen, Kaiser und Ross sind in der Haltung gleich würdevoll und wuchtig. Daneben kommen einzelne Missgriffe, wie der Rossschweif, der dem von einem Kanonenschuss aufwirbelnden Pulverdampf gleicht, und die Übertreibungen in der malerischen Behandlung des Mantels am Rücken nicht in Betracht. Alles übrige kann ich nur als gründlich verfehlt bezeichnen. Der Reiter wird von zwei geflügelten allegorischen Figuren flankirt, die mit den Pferdehufen auf einer Ebene stehen. Was diese Figuren bedeuten sollen, ist uns vollständig gleichgültig. Sie haben neben dem Reiter so wenig Platz, dass uns je ein Flügel unterschlagen wird und statt der Allegorie phantastische Fabelgeschöpfe ihr Wesen treiben. Selbst der Mantel des Kaisers weiss sich vor diesen Aufdrängern nicht zu lassen, die nur dazu da sind, die schönen Seitenansichten des Reiters zu verdecken. Noch schlimmer steht es um das Postament selbst, eine fast um die Hälfte zu hohe Ofenarchitektur mit magerer Ornamentik, auf welcher an den Breitseiten Platz für je ein grösseres Relief bleibt. Ich zweifle nicht, dass Janssen, der sein Können genugsam bewährt hat, auch die an und für sich guten Ideen „Die Flucht nach Königsberg“ und „Die Kaiserkrönung in Versailles“ in der Ausführung trefflich herausgestalten würde. In ihrer skizzenhaften Andeutung bieten sie für das Urteil zur Zeit keinen Anhalt. So wie wir den Janssenschen Entwurf vor uns sehen, kann er unmöglich zur Ausführung kommen, aber ich würde auch schwere Bedenken getragen haben, ihm den ersten Preis zuzuerkennen.

Clemens Buscher hat die Hauptwirkung seines Entwurfes in die Vorderansicht gelegt, daher er auch nur unter den von mir vorgeschlagenen Modalitäten vor der Kunsthalle zur Aufstellung kommen könnte. Für den vom Corneliusplatz Kommenden müsste er einen grossartigen Eindruck hervorrufen. An Phantasie zeigt sich Buscher dem glücklicheren Konkurrenten weit überlegen. Er legt seiner Arbeit das Motto zu Grunde: „Der Rheinländer und die rheinischen Musen der Stadt Düsseldorf dem ersten deutschen Kaiser“. Und so zieht uns denn auch vornehmlich sein Postament an. Rechts vorn auf niedrigem Vorsprung steht ein geflügelter männlicher ganz nackter Genius, der mit der Linken auf ein Ruder gestützt, dem Kaiser einen Lorbeerzweig

emporreicht. Die allegorische Unklarheit, die man geltend machen könnte, wird reichlich aufgewogen durch die Schönheit der Konzeption, die auch schon in der Skizze voll zur Geltung kommt. Zur Linken sitzen die Frauengestalten der Malerei und Musik in meisterhafter Überschneidung vom vorderen Standpunkte aus gesehen, aber auch von allen anderen den wohlthuendsten Linienfluss bietend. Vor der Rückseite des Postaments sitzt majestätisch thronend die Düsseldorpia, ihr zur Seite ein prächtiger ruhender Löwe mit dem Anker in den Tatzen — dem Stadtwappen gemäss, — während rechts Lorbeerkränze und ein Wappenschild den Raum aufs beste ausfüllen. Die Düsseldorpia ist in ihrer Haltung, namentlich im Arrangement der Arme, gegenwärtig nicht frei von Affektation. Aber wie leicht ist da zu bessern! Auch die stumpfsinnigen Gesichter mit den wie von der Regentraufe abgeschliffenen Nasen sind nur ein charakteristisches Merkmal der Skizzirungsweise in des Künstlers Schule. Bei der Ausführung kommt die Natur und legt ihr Veto ein. Die Verhältnisse des Postaments sind gut getroffen. Zwei grosse Breitreliefs: „Sedan“ und „Kaiserkrönung in Versailles“ sind auch in der flüchtigen Skizzirung schon vielversprechend.

Weniger günstig stellt sich das Facit beim Reiter. Die Idee, von der der Künstler ausgeht, ist eine meiner Empfindungsweise durchaus entsprechende. Er betont nicht die Majestät, sondern die Milde und Herablassung. Der Kaiser neigt das freundlich blickende Haupt ein wenig vor und giebt der Rechten eine aufmunternd winkende Haltung. Was der Künstler gewollt, sieht man vollkommen, aber eine Ausführung ins Grosse verträgt dieser Reiter, trotz vortrefflicher Einzelheiten meines Erachtens nicht. Das Pferd zieht die Hinterbeine nach innen, was der Wuchtigkeit und dem Gleichgewicht immer zu nahe tritt. Die Vorderbeine stehen bei scharfer Achsenansicht zu weit nach links über. Buscher hat bis jetzt nicht Gelegenheit gefunden, sein grosses Talent an einem grösseren Werke zu bethätigen. Wir wissen nur, dass er eine Büste zu liefern vermag, die einen Vergleich mit dem Besten der Gattung in Deutschland nicht zu scheuen hat. Ich bin überzeugt, dass er berufen ist, Düsseldorf ein würdiges Denkmal zu liefern.

Bei den drei andern Entwürfen hat man das Versehen begangen, die Namen der Urheber nicht zu nennen. Wir können daher nur raten. Indes dürfte wohl der Entwurf No. 9 von *Kaffsack* sein. Weitaus das Bedeutendste, was diese Konkurrenz zu Tage gefördert hat, sind die beiden Gruppen am Postamente des Entwurfes. Schon die Idee ist stark, klar und dankbar. „Er bannte die grimme Sorge.“ Eine Gruppe, die sich aus vier freien Figuren aufbaut, künstlerisch so rund und dabei so ungebunden phantasievoll, dass ich nur sagen kann, ich kenne in der modernen deutschen Plastik nichts Besseres. Germania tritt auf den am Boden sich krümmenden Teufel der Sorge. Zu ihren Füssen kauert rechts ein schutzsuchender langbärtiger Greis, der sie mit den Armen umfasst. Links mehr zurück ein Ausgestossener von mehr jugendlichem Ansehen. Fast ebenbürtig ist die Gruppe vor der anderen Breitseite des Postaments. „Er schuf Einheit und Frieden“. Der vorstürmende Krieger in antiker Idealkraft über dem gestürzten Feinde zwischen zwei anderen Figuren, deren Bedeutung noch stärker auszudrücken wäre, ist gleichfalls eine Konzeption, auf die der ruhmbeladenste Künstler stolz sein dürfte. Aber der Reiter ist unmöglich. Theatralisch, ohne Würde. Das Pferd unruhig und in viel zu momentaner Bewegung. Solche Motive lassen sich in den Postamentfiguren trefflich verwerten. Kein schöneres Beispiel als Siemerings Bismarck am Leipziger Siegesdenkmal. Aber dem Begriff des monumentalen Schwerpunkts widerstrebt dieses Augenblicksbild durchaus. Wir haben — das zeigt sich in Deutschland bei jeder derartigen Konkurrenz — zwei Gattungen von Bildhauern. Die einen können Postamente machen und keine Reiter oder Standbilder, die andern sind stark in der Gestaltung dieser, aber am Postament versagt die Phantasie. Gott sei Dank giebt es auch solche, die beides können.

Die beiden andern Entwürfe kommen nicht bei der Ausführungsfrage in Betracht, so verdienstlich sie sind. No. 4 ist ausgezeichnet durch ausserordentlich reizvolle allegorische Figuren, die viel zu weit vorspringen. Das Ganze mehr Tafelaufsatz als Monument. Bei No. 12 ist das Pferd, wiewohl es zu lang im Rücken, von treffender Haltung. Der Kaiser mit Marschallsstab ausgezeichnet. Im Arrangement des Mantels schiesst dieser Entwurf den Vogel ab. Die allegorischen Figuren sind von etwas landläufiger Güte und begassiren zu stark. Die Zeit ihrer Wirksamkeit liegt hinter uns.

Was wird nun geschehen? Dass Janssen die Ausführung schon in der Tasche haben sollte, wie unvorsichtige Stimmen ausplaudern, ist doch rein undenkbar. Bereitet sich hier eine zweite „Affaire Gehrts-Roeber“ vor? Ich denke, es giebt nur einen Weg: für die Sieger eine engere Konkurrenz zu

eröffnen und die Jury, die, wie ich höre, bis auf vier Richter reduzirt war, angemessen zu verstärken.

Th. L.

BÜCHERSCHAU.

Imhoof-Blumer und Otto Keller. Tier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen des klassischen Altertums. XXVI phototypische Tafeln mit 1352 Abbildungen. Leipzig, G. B. Teubner, 1889. 4°. X und 168 S. 26 Taf.

Der Imhoof-Kellersche Atlas, dessen Titel oben verzeichnet ist und der zugleich als eine — übrigens ganz selbständige — bildliche Ergänzung zu Kellers vor zwei Jahren erschienenem Buche über „Tiere des klassischen Altertums in kulturgeschichtlicher Beziehung“ [1]) gelten kann, bietet vornehmlich nach zwei Seiten anregende Aussichten und Einsichten: nach der kulturgeschichtlichen und nach der künstlerischen Seite. Die erstere, die kulturgeschichtliche kann hier nur gestreift werden. Wir lernen aus den Münzen und Gemmen, die hier zu Hunderten in getreuen Abbildungen vorgeführt werden, den Umfang der Tier- und Pflanzenkenntnis des Altertums, ersehen die Vorliebe für das eine und das andere Geschöpf der Fauna oder Flora, können hier und da den Zeitpunkt feststellen, in dem die Alten mit diesem oder jenem Tiere zuerst genauer bekannt wurden. So scheinen mir die Münzen von Tarent und Rhegion aus dem Ende des V. Jahrhunderts vor Chr. (vgl. Taf. I, 26) die seit Hehn [2]) viel bestrittene Frage nach der Bekanntschaft und Einführung der ägyptischen Katze in Europa zu entscheiden — denn dass hier eine Katze (kein kleiner Panther) dargestellt, will nach Fr. Lenormants Vorgang mich wieder unzweifelhaft dünken [3]) Die Münzbilder, etwa zwei Menschenalter früher entstanden als die Vasenbilder, auf denen Katzen vorkommen (z. B. Samml. Saburoff I, 65, 1; Annali 1878 Tav. P; Élite cér. IV, 82; Lettre no. 1016), sind unverwerfliche Zeugen dafür, dass die Katze schon zur Zeit der Perserkriege in Europa bekannt und heimisch war.

Eingehendere Betrachtung erfordert die künstlerische Seite der Darstellungen, die auf dem kleinsten Raume die grösste Fülle von Schönheit und Vollendung vereinigen. Bewundernswert sind die durchdringende Naturbeobachtung von seiten der Künstler und die grosse Sicherheit, mit der sie die Eigenarten der Tiere wie der Pflanzen wiedergeben; nicht minder bewunderungswürdig ist die Feinheit und Zierlichkeit, welche diese kleinen raumbeschränkten Kunstgebilde von Beginn an erstreben und meistens auch erreichen. Besonderes Lob erfordert auch die ungezwungene Raumfüllung, die durchgängig herrscht. Bei dem Durchblättern der sechsundzwanzig Tafeln, welche die mannigfachsten Darstellungen aus der Tier- und Pflanzenwelt zusammentragen, summen die Worte vom „Mikrokosmos“ oder von der „Miniaturengalerie“ der Münzen und Gemmen beständig in den Ohren. Auffällig, aber leicht erklärlich ist übrigens der Unterschied, der im allgemeinen in der Vollendung der Münzen einerseits und der geschnittenen Steine andererseits zu Tage tritt: jene sind eben öffentliche Arbeiten, welche anerkannten Künstlern anvertraut zu werden pflegten, während diese weitaus meistens für Privatleute gefertigt sind, und von Händen, die nicht gerade (wie z. B. der Münz- und Steinschneider Phrygillos) Meisterhände waren. Zuweilen ist es freilich schwer ja unmöglich, über die grössere Vollendung eines Münzbildes oder eines Steinschnittes zu entscheiden — man vergleiche nur z. B. den dahinfliegenden Kranich des Dekamenos (XXII, 9) und die Adler auf den Münzen von Akragas (IV, 28 ff.); u. a. m.

Auf einzelnes aufmerksam zu machen, ist fast unmöglich: so gross ist die Überfülle an Schönem und Anziehendem! Wir wollen wenigstens auf das Hervorstechendste aufmerksam machen, um anzudeuten, welche Fundgrube sich in dem Werke den Künstlern und Kunstfreunden aufthut. Man betrachte z. B. die bissige molossische Dogge auf den Münzen aus Epirus (I, 31 und 32) und im Gegensatz dazu die sorgsame windspielartige kretische Hündin [1]), welche den kleinen Kydon säugt (I, 42). Neben dem vornehmen Pferde, dessen Schönheit Münzen (II, 12 ff.) wie Gemmen XVI, 34 ff.) zu schildern nicht müde werden, wird das Rind mit Vorliebe behandelt (III, 27 ff.; XIX, 1 ff.). Dass diese und andere Haustiere — z. B. noch der Widder (besonders III, 22 und XVIII, 46 und der Ziegenbock (zumal XVIII, 6) — in ihrer ganzen Eigenart aufgefasst wiedergegeben, ist nicht wunderbar: ihre

1) Innsbruck, Wagnersche Universitätsbuchhandlung, 1887. S. IX und 488 S. Mit 56 Abbildungen.

2) Kulturpflanzen und Haustiere in ihrem Übergang aus Asien nach Griechenland und Italien. 2. Auflage. S. 398 ff.

3) Anders freilich Keller, Tiere, S. 391, Anm. 119.

1) Von Keller, Tiere des klassischen Altertums, S. 174, irrtümlich als „Wölfin“ bezeichnet.

Beobachtung war eine alltägliche und leichte. Aber auch die scheue Gazelle und der stolze Hirsch, der Leu und der Adler, die sich seltner beobachten liessen, sind mit der gleichen Sicherheit und Treue bald in behaglicher Ruhe, bald in wilder Bewegung, immer mit idealer Naturwahrheit dargestellt. Eine vollendeteres Bild als die beiden Adler, die einen Hasen zerfleischen, auf den Tetradrachmen von Akragas (IV, 29; vgl. dazu XX, 43) ist kaum möglich: die Gier der Raubvögel, das Hinunterschlingen der Bissen, die Urkraft der Tiere, alles ist vortrefflich zur Anschauung gebracht. Und so ist es mehr oder weniger bei allen Getier der Fall, das dargestellt wird, und dargestellt wird eben hier alles, was auf Erden und in der Luft kreucht und fleucht oder im Wasser hauset und Sinn wie Augen der Hellenen in irgend einer Weise berührt. Was die Flora betrifft, so tritt sie gegen die Fauna zurück, deren Beweglichkeit sie den Künstlern anziehender machte. Den Beschluss bilden einige Darstellungen fabelhafter Tiere und Mischwesen, in deren organischer Möglichkeit und künstlerischer Bildung die Griechen unübertroffen geblieben sind (XI, 1 ff.; XXV, 28 ff.). So dankenswert diese letzteren Zusammenstellungen für die Archäologen immerhin sind, so hätten sie doch vielleicht wegbleiben sollen oder können, da die erhaltene Fülle den Stoff zu einem besonderen Atlas bietet und das hier Gegebene, zumal bei den Gemmen allzu lückenhaft und zufällig ist — man denke nur an die phantastische Traumwelt der sog. Gryllen, die hier nur durch zwei Beispiele vertreten ist, (XXV, 63 und 64; vgl. dazu noch XVII, 13; 14; XVIII, 49; XIX, 45; XXIV, 38; XXVI, 48).

Die phototypischen Abbildungen der Münzen sind ganz tadellos; bei den Gemmen stört, dass hier und da ein mangelhafter Abdruck zur Wiedergabe benutzt werden musste. Ein wesentlicher Fortschritt für das Studium ist dagegen bei diesen Gemmenabbildungen, dass mit Ausnahme von Tafel XXIV alle geschnittenen Steine sich in Originalgrösse präsentiren. Zu den knappen gelehrten Texterklärungen sei mir gestattet, die eine oder die andere Bemerkung bez. Ausstellung zu machen, die mir zur Förderung der Altertumskunde und der Wahrheit beizutragen scheint. *Taf. II, 17.* Nach Imhoof-Blumer ist der Pferdekopf mit Stierhörnern auf den Tetradrachmen des Seleukos Nikator wahrscheinlich der Bukephalos des grossen Makedoners, wie er sich in der Legende gebildet hatte. Mir scheint die wohl von Visconti zuerst geäusserte Ansicht, dass hier der Kopf des Rosses dargestellt, welches den Seleukos einst aus Feindesland rettete und deswegen durch ein Denkmal geehrt werde (Malalas VIII p. 202 Dindorf: ἄγαλμα κεφαλῆς), richtiger zu sein; die Hörner symbolisiren des Tieres Stärke, wie der Verf. richtig bemerkt. — *Taf. IV, 18.* Das Zweigbündel auf den eleusinischen Bronzestücken ist einer der umwundenen im dortigen Kultus gebräuchlichen βάκχοι; vgl. 3. Hall. Winckelmannsprogr. S. 89 Nr. 28. — *Taf. VIII, 5.* Amphitrites Kopf mit einer Krabbe als helmartiger Kopfbedeckung bietet ein Gegenstück zum Nereus auf dem pergamenischen Altar, dessen Haupt mit einer Fischhaut bedeckt ist. — *Taf. X, 10.* Ist der „Zweig mit drei Blättern" nicht vielmehr sicher eine Narthexstaude (ferula communis Lin.), wie sie in den Händen des Dionysos auf Vasenbildern so häufig vorkommt? Neben dem Schilf würde diese Wiesen- und Sumpfflanze in der Hand eines Flussgottes wohl passen. — *Taf. XIII, 6.* Der Contorniat zeigt nicht Skylla, die Mannschaft „eines" Schiffes in die Fluten herabziehend, sondern doch wohl, wie das Ungeheuer die Mannen „des Schiffes des Odysseus" vernichtet? — *Taf. XIV, 11.* Nicht nur die Künstlerinschrift, sondern auch die Darstellung dieses Löwen mit dem menschenähnlichen Gesichte ist modern [ebenso urteilt der Gemmenkatalog des British Museum Nr. 1884]. — *Taf. XIV, 20.* Doch wohl ein Hundekopf oder aber ein Wolfskopf? — *Taf. XVI, 30.* Hier ist im engsten Sinne des Wortes von einem „Lagobolon" nicht von einem „pedum" zu sprechen. — *Taf. XVI, 49.* Das von unten gesehene Pferd war im Altertum ein viel beliebterer Gegenstand auf Gemmen, als Kellers Text ahnen lässt: man vergleiche unter den Selinunter Abdrücken Tav. XII No. 264 268 (Notiz. degli Scavi 1883 p. 300). — *Taf. XVI, 53.* Der Mann bietet ein weiteres Beispiel des ὑποβιβάζεσθαι; vgl. dazu Archäol. Zeit. 1880 S. 18 ff.; ferner den Stein der Sammlung Orléans bei Du Chou-Le Blond II 53. — *Taf. XVI, 70.* Diese herrliche Darstellung geht auf ein Bild des Nikomachos zurück: Schuchardt Nikomachos S. 20 ff. — *Taf. XVI, 77.* Die „mythologischen" Repliken dieser Genredarstellung sind im 12. Hall. Progr. S. 67 Nr. 3 behandelt. — *Taf. XVII, 7.* Schmutzige Darstellung. — *Taf. XVII, 11.* Von einem Andrücken bez. Anpressen der Mänade an den Schlauch ist nicht die Rede. Der Raummangel nötigte, die Frau so dicht an und hinter den Schlauch zu stellen. — *Taf. XVIII, 53.* Die im Text angeführte Berliner Gemme mit Polyphemos' Widder mit Recht von Stephani angezweifelt: sie ist modern. — *Taf. XX, 52.* Natürlich nicht antik; Gleiches gilt auch

von *Taf. XXII, 23.* — *Taf. XXI, 10.* Ich vermag nur Sirenen vor dem Wagen zu erkennen. — *Taf. XXI, 21.* Sicher nicht Jason; unten liegt kein Vliess, sondern ein toter Widder; vgl. dazu 11. Hall. Progr. Anm. 43. — *Taf. XXII, 39.* Repliken der Darstellung sind mehrfach vorhanden: z. B. Panofka, Tod des Skiron IV 2 und 4, der darin mit Hinblick auf Schol. Eur. Hippol. 977 an „Skiron" denkt; der Britische Gemmenkatalog dagegen erkennt Hermes (Nr. 362 und 434). — *Taf. XXV, 28.* Doch wohl zwei Kentauren? — *Taf. XXV, 53.* Natürlich moderne Fälschung! — *Taf. XXI, 9.* Vgl. eine grosse Zahl von ähnlichen Steinen bei Heydemann, Nereiden mit den Waffen Achills, S. 21, Nr. 23 ff. — *Taf. XXVI, 16.* Schwerlich antik.

Alles in allem trägt die Imhoof-Kellersche Veröffentlichung zur Kenntnis der klassischen Altertumswissenschaft und zur Mehrung seines Kunstruhmes in schönster Weise bei und sei jedem auf das angelegentlichste empfohlen.

Halle. *H. HEYDEMANN.*

TODESFÄLLE.

† *Eduard Bendemann* ist am 27. Dezember 1889 nach kurzem Krankenlager, 78 Jahre alt, in Düsseldorf gestorben. Drei Tage früher erkrankte er an der Influenza; eine hinzugetretene Lungenentzündung machte seiner reichen Künstlerlaufbahn ein Ende.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Professor C. Robert* in Berlin ist als Nachfolger des verstorbenen Professor H. Heydemann als ordentlicher Professor der Archäologie nach Halle berufen worden.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

S. *Archäologische Gesellschaft in Berlin.* November-Sitzung. Nachdem der Vorsitzende bei Wiederaufnahme der regelmässigen Versammlungen die zahlreich erschienenen Mitglieder und Gäste begrüsst und von den eingegangenen Schriften Mitteilung gemacht hatte, legte Herr *Trendelenburg* im Auftrage des Hauptmanns a. D. Herrn *E. Bötticher* dessen französisch geschriebenes Buch über „Schliemanns Troja, eine Feuernekropole" und seine drei hierauf bezüglichen „Sendschreiben" vor. Sodann verlas derselbe einen von Herrn *U. Wilcken*-Breslau für die Gesellschaft bestimmten Aufsatz über „eine neue Periegese". Hierin bespricht der Verf. zwei von Sayce bei Flinders Petrie „Hawara, Biahmu and Arsinoe" Seite 28 mitgeteilte Papyrusfragmente (Nr. 80 u. 81), welche er im Gegensatz zum Herausgeber nicht auf eine verloren gegangene sizilische Geschichte, sondern auf eine neue attische Periegese bezieht, indem er in den Fragmenten die Namen Piräus, Munichia mit dem Artemisheiligtum, die langen Mauern und andere wohlbekannte Örtlichkeiten nachweist. Der darin vorkommende Name Sizilien ist, wie Herr *Curtius* bemerkte, nicht die Insel, sondern der gleichnamige Hügel bei Athen. — Herr *Curtius* sprach über Wandgemälde in Athen und deren zeitgeschichtliche Bedeutung. So bezog er die Thesmotheten des Protogenes im Rathause auf die Reform der attischen Gesetzgebung durch den Phalereer Demetrios und das berühmtere Werk desselben Meisters deutete er als ein Marinebild aus der Zeit des Demetrios Poliorketes, auf dessen Veranstaltung die Prachtgaleeren des Königs mit den ältesten Kriegsfahrzeugen der Athener zusammengestellt waren. In die Worte des Plinius hat sich ein Missverständnis eingeschlichen. Bei Paralos und Ammonia waren Figuren mit den Schiffen verbunden. — Hierauf sprach Herr *Treu* aus Dresden, als Gast anwesend, über den *Ostgiebel des olympischen Zeustempels*, und zwar auf Veranlassung des eben erschienenen Aufsatzes von Six im Journal of Hellenic Studies. Wie neuerdings Flasch und Six war auch Redner bereits bei seinem letzten Aufenthalt in Olympia auf technische Anzeichen gestossen, welche das ursprüngliche *Vorhandensein von Wagen* in der Ostgiebelgruppe darthun. Dagegen vermochte er den sonstigen Vorschlägen von Six, der Trennung des Vorderpferdes von den drei Reliefpferden, der Annahme eines Altares bei Zeus, der Umstellung der Mittelgruppe u. a. grossenteils aus technischen Gründen, wie Raummangel und Dübelspuren, nicht beizupflichten. Die gegen seine eigene Anordnung aus den Fundumständen hervorgenommenen Einwendungen halte er für nicht überzeugend, da von den 21 Ostgiebelstatuen nachweislich 18 in allen Teilen verbaut und verschleppt gewesen seien und daher das Gleiche auch von den drei übrigen angenommen werden könne. — Herr *Kekulé* erklärte, dass er eine genaue Nachprüfung aller Einzelheiten des eben erschienenen Aufsatzes von Six noch nicht habe vornehmen können und nicht im stande sei, sofort über das Gewicht aller von Herrn Treu vorgebrachten technischen Bedenken zu urteilen. Indess habe er, im Gegensatz zu Herrn Treu, den Eindruck erhalten, dass der Vorschlag von Six in der Hauptsache eine überaus glückliche und befriedigende Lösung der bisher vorhandenen Schwierigkeiten gebe, wie er auch den von Six aufgenommenen Gedanken Brunns, dass bei Zeus ein Altar anzunehmen sei, für sehr glücklich halte. In Bezug auf die Verbauung der Fundstücke gab Herr *Curtius* gerne zu, dass die spätere Bebauung des verwüsteten Tempelbodens noch näher an den Tempel herangereicht haben möge, dass man aber deshalb an der Zusammengehörigkeit der drei zusammen gefundenen Figuren der Kladeosecke nicht irre zu werden brauche. — Herr *Conze* legte das Modell eines Thongegenstandes vor das Herr Dr. P. von Despinits in Budapest zur Beurteilung eingesandt hatte; der Einsender hat das Original auf der Stelle des römischen Viminacium erworben. Herr *Graef* erklärte es für eine Dachluke im Ziegeldache und Herr *Engelmann* wies auf wesentlich gleiche Exemplare aus Pompeji hin, welche bei Durm, Handbuch der Architektur II, 2, S. 220 abgebildet sind, während Herr Graef noch an die Abbildung und Erwähnung solcher pompejanischer Stücke erinnerte, welche Gräber geliefert hat in seinem Aufsatze über Thonindustrie auf dem Gebiete des Bauwesens bei den Griechen und Römern im Notizblatt des Ziegler- und Kalkbrennervereins, Berlin 1882, Taf. II, Fig. 12, 14, S. 51. —

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

W. *Im ersten Corneliussaale der Nationalgalerie zu Berlin* hängt unter der grossen Mitteldarstellung der Auferstehung von *P. Cornelius* die Predella, wo die Pflege der Kranken und die Bestattung der Toten veranschaulicht ist. Dieses letztere Bild hat in letzter Zeit sehr gelitten; so ist

schon ein Teil der Zeichnung verschwunden und mit Sicherheit der gänzliche Untergang der Darstellung zu erwarten, wenn nicht endlich eingeschritten wird. Ohne Zweifel hat der Schaden seinen Ursprung in einem zerstörenden Beisatze in dem verwandten Kleister, der die Kohlenzeichnung angriff. Es würde demnach eine Loslösung der Darstellung von der Leinwand und eine weitere vorsichtige Behandlung erforderlich sein, um das kostbare Werk zu retten. Besonders zweckmässig dürfte es erscheinen, die Aufgabe einer besonders zu berufenden Kommission von Sachverständigen vorzulegen. Aber es ist die höchste Zeit, dass etwas geschehe.

VOM KUNSTMARKT.

Der künstlerische Nachlass Aug. von Pettenkofens gelangt in Wien am 13. Januar und an den darauffolgenden Tagen durch die Kunsthandlung von *H. O. Miethke* zur öffentlichen Versteigerung. Der mit fünf Heliogravüren, 33 zinkographischen Reproduktionen und dem Bildnisse Pettenkofens nach Lenbach ausgestattete Katalog, welcher viele Hunderte von Zeichnungen, Aquarellen und Ölmalereien des verstorbenen Meisters umfasst, ist durch die genannte Kunsthandlung zum Preise von 5 M. zu beziehen.

INSERATE.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN KÖLN
Heugasse 58. Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 12. 16. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

GEORG PENZ ALS ITALIST.

Die Caritas romana von G. Penz in Basel, welche in der „Kunstchronik“ N. F. I, Nr. 6, Sp. 90 f. besprochen wurde, ist nicht das einzige, uns von der Hand des Künstlers erhaltene Gemälde dieses Gegenstandes. In zwei gleichfalls durch sein Monogramm beglaubigten, beinahe lebensgrossen Halbfigurenbildern aus dem Jahre 1546 hat Penz den nämlichen Vorwurf nochmals behandelt. Die eine Tafel, bis vor kurzem in der Galerie Harrach zu Wien (Verzeichnis vom Jahre 1856, Nr. 208), befindet sich gegenwärtig auf dem gräflichen Schlosse Rohrau bei Bruck a. d. Leitha in Niederösterreich und ist in der Litteratur mehrfach erwähnt (Woltmann-Woermann, Gesch. d. Mal. II, 406; Janitschek, Gesch. d. deutsch. Mal. S. 379); eine aus demselben Jahre datirte Wiederholung dieser Darstellung, aus dem Höhen- in das Breitenformat umkomponirt, bewahrt die Universitätssammlung zu Stockholm (Olaf Granberg, Collections privées de la Suède, 1886 I, 61, Nr. 120). Die Auffassung des Vorgangs ist hier nicht mehr eine so grundnaive und cranachisch philiströse wie in dem um fünf Jahre älteren Bilde zu Basel (1541). Die junge Blondine — welche übrigens nach der ausgesprochen mütterlichen Handlung, die sie verrichtet, auch von dem wohlwollendsten Beurteiler nicht mehr gut als „Mädchen“ angesprochen werden kann — reicht, im blossen Hemde stehend, ihrem Vater die Brust; die eine Hand hat sie dem Greise dabei zärtlich an den Kopf gelegt, mit der anderen dessen grünen Mantel gefasst. Durch ein im Hintergrunde angebrachtes Gitterfenster ist das Lokal deutlich als Kerker bestimmt und damit die Identität des Motivs mit der Geschichte von Pero und Cimon gesichert, welche freilich kein Kenner der Stoffwelt der deutschen Renaissance angezweifelt hätte. Das in den Memorabilien des Valerius Maximus V, 4, 1 erzählte Beispiel von Kindesliebe, das der Malerei von den pompejanischen Wandbildern bis zu Rubens hinauf einen durch seine stark sinnlich gewürzte Moral dankbaren Vorwurf geboten hatte, liessen auch die „antigisch“ gesinnten Deutschen des sechzehnten Jahrhunderts sich nicht entgehen — mag ihnen nun die Begebenheit aus der 1489 zu Augsburg erschienenen Valeriusübersetzung des Heinrich von Mügeln oder — worauf mich Reinhold Köhler in Weimar freundlichst aufmerksam macht — aus der populären Rätseldichtung geläufig geworden sein, die sich derselben schon frühzeitig bemächtigt hatte (S. Wilmans, Zeitschr. f. Deutsch. Altert. XIII, 495 ff.) H. S. Beham allein, der engere Kunst- und Schicksalsgenosse des Penz hat die Historie mit dem Stichel und der Radirnadel viermal verbildlicht (B. 72—75) und auf dem zweiten Zustande des letzteren Blattes — übrigens einer Kopie nach dem Stiche B. Behams B. 11 von 1525 — die Figur des Alten durch Beischrift ausdrücklich als „Czinmon“ gekennzeichnet. Nur vereinzelt begegnet hingegen die von Val. Maximus im nämlichen Kapitel (V, 4, 7) als Seitenstück unserer Anekdote mitgeteilte Geschichte der römischen Dame, die im Gefängnis von ihrer Tochter gestillt wird, in der bildenden Kunst, so als Relief auf einem Medaillon am Spielbrette des H. Kels von 1537 in der Ambraser Sammlung (Jahrb. d. Kunstslg. d. Kaiserh. III, S. 63, Taf. VIII); obwohl diese Erzählung durch die Aufnahme in die Gesta Romanorum, das beliebte Exempelbuch des Mittelalters, in die Volks-

litteratur übergegangen war (S. Gesta Romanorum, hrsg. von H. Oesterley, Berlin 1872, S. 625) und eine weitere Verbreitung als jene von Pero und Cimon gefunden hatte, mochte sie dem künstlerischen Geschmacke der Epoche weniger zugesagt haben als die letztere in ihrer heroisch-derberen Fassung.

Belangreicher als dieses ikonographische Moment erscheint die in jener Baseler Korrespondenz aufgeworfene Frage nach der Herkunft der italisirenden Elemente im Stile des Penz. Zu ihrer Beantwortung muss aber vor allen Dingen das Stecherwerk des Künstlers herangezogen werden, in welchem sich seine Entwicklung wenigstens von 1534 bis 1547 verfolgen lässt, während aus seiner Frühzeit nur die mutmassliche Mitarbeiterschaft an Dürers „Triumphwagen" von 1522 (S. Hirth, Formenschatz I, p. VIII, zu Noe. 71—78), sein Anteil an den 1521 bis 1522 ausgeführten Wandmalereien im grösseren Rathaussaale zu Nürnberg — den eine bisher übersehene Kreidezeichnung in der Erlanger Universitätsbibliothek, die „Verleumdung des Apelles" darstellend, belegt — und ein Porträt Ferdinands I. von 1531 in einer Stockholmer Privatsammlung (Ol. Granberg a. a. O. S. 169. Nr. 301) bekannt sind. Schon die Folge der „Sieben Werke der Barmherzigkeit" (B. 58—64), deren erstes Blatt die „Speisung" mit dem Datum 1534 — nicht mit der No. 34, wie Bartsch angiebt — bezeichnet ist, verrät in der glücklichen Raumverteilung der einzelnen Scenen und den anmutig gewendeten Figuren das Studium von Marcantons Stichen nach Raffael; die Bilderbibel in den Loggien hat unverkennbar auf die 25 Blätter aus dem Leben Jesu eingewirkt, welche nach der Ähnlichkeit der Stichelführung und Typen ungefähr gleichzeitig zu setzen sind; die vier Darstellungen aus der römischen Geschichte (B. 77—81), deren erste „Martertod des Regulus" die Jahreszahl 1535 trägt, und die beiden 1539 datirten Stiche „Jason und Medea" (B. 18) und „Procris und Cephalus" (B. 73), denen sich ein drittes mythologisches Liebespaar „Paris und Oinone" (B. 72) noch im selben Jahre zugesellt haben dürfte, leiten mit ihren auffälligen Anklängen an Kompositionsmotive und den archäologischen Apparat Giulio Romanos zu der gleichfalls 1539 entstandenen „Eroberung Carthagenas" (B. 86) über, einer unmittelbaren Kopie nicht nach einem Fresko Giulios, wie bisher angenommen wurde, sondern — der Nachweis bleibe einem anderen Orte vorbehalten — einem wahrscheinlich für Franz I. von Frankreich entworfenen Teppichkarton des Meisters, welcher in einer Brüsseler Arazzeria ausgeführt wurde.

Wo mag Penz dieser gewiss nicht leicht zugänglich gewesenen Vorlage habhaft geworden sein, in Mantua oder in Flandern? Für einen Besuch der Stadt Giulios spräche zunächst die Technik des Blattes in ihrer unbeholfenen Nachahmung der Weise Giovanni Battista Scultoris, des Hauptes der Mantuaner Stecherschule, dessen datirte Arbeiten sich gerade in den Jahren 1536—1539 zusammendrängen [1]); auch einzelne Antwerpener Stecher, wie Corn. Bos, die ihre Thätigkeit aber erst um ein Jahrzehnt beinahe später aufnehmen, verdanken den Scultori und Ghisi manche Eigentümlichkeit ihres Vortrags und berühren sich hiedurch entfernt mit Penz, von dem sie aber schon ihr breiterer Grabstichel und die manierirte Zeichnung, namentlich die übertriebene Betonung des Muskelwerkes unterscheidet. Dass sich der Eintritt des Penz in die Kunstsphäre Giulios in Italien selbst und zwar entweder noch im Laufe der zwanziger Jahre oder zwischen 1532—1538 vollzogen hat, während welcher Zeit eine ununterbrochene Anwesenheit des Künstlers in Nürnberg nicht bezeugt ist, hilft eine weitere Reihe seiner Werke bestätigen. Die „giorgio penze" bezeichnete Skizze zu einer Glocke mit Ornamenten aus dem Polifilo im Berliner Kupferstichkabinet, eine völlig venezianisch empfundene Kreidestudie vielleicht zu einer Susanna im Dresdener Kabinet (Braun 434), der wieder ganz in G. Romanos Art gemalte „Tod der Lucretia" in Schleissheim (Nr. 180), dem gewiss ein Original des Penz zu Grunde liegt, seien hier nur beiläufig erwähnt. Wichtigere Aufschlüsse über seine italienischen Beziehungen erteilen uns die einem Blatte des Enea Vico nachgestochene „Judith" Michelangelos von der Decke der Sixtina (B. 25) und die fraglos von den Propheten desselben Bilderkreises angeregten Evangelisten, welche Aldegrever nach Zeichnungen des Penz 1539 in Kupfer herausgegeben hat (B. 57—60). Vollends ohne südliche Eindrücke undenkbar sind die lebensgrosse, zumal im Kolorit als vortrefflich gerühmte Kopie nach Giorgiones „Ritter mit dem Knappen" von 1545 im Besitze des Grafen Redern zu Berlin (Waagen, Kunstdkm. in Wien I, 45; Bode, Jahrb. d. pr. Kunstslg. IV, 151), und jene erlesene Folge von Bildnissen aus den vierziger Jahren, deren bald venezianisch anmutendes, bald an Floren-

1) Die Vermutung Mariettes (Abecedario II, 303), Penz sei der Lehrer Giov. Battistas gewesen, bedarf natürlich keiner ernsten Widerlegung; desgleichen irrt Passavant, wenn er (P. Gr. IV, 102 und VI, 139), G. Ghisis Stich nach einem Lunettenmedaillon Giulios im Pal. del Tè „Die Gefangenen" (B. 66), die bestehenden Analogien mit der „Eroberung Carthagenas" überschätzend, dem Penz zuschreibt.

tiner wie Bronzino erinnerndes Gepräge Woltmann (Zs. f. b. K. I, 201) und Mündler (ebd. III, 275), Bode (Gaz. d. b. A. 1887 p. 444) und Morelli (Mündliche Mitteilung) übereinstimmend hervorgehoben haben.

Diese frühe und mit den Jahren nur gesteigerte Empfänglichkeit für italienische Einflüsse der verschiedensten Richtung soll nun Penz — nach einer Entdeckung B. Haendckes — erst in den Niederlanden angeflogen sein, wo wir ihn vor 1540 zu suchen keinerlei Ursache haben! Aus diesem Jahre stammt eine Kontrafaktur des Schlosses zu Gent; 1544 folgt der bereits von Waagen (Handbuch der deutsch. u. niederl. Malerschulen I, 244) als eine Kopie nach der häufig wiederholten Erfindung des Qu. Massys bestimmte „H. Hieronymus in der Zelle" im Germanischen Museum; und im nämlichen Jahre zeigt Penz den Losungsherren seiner Vaterstadt ein möglicher Weise gleichfalls in den Niederlanden gefertigtes Porträt des Kanzlers Granvella (Baader, Beiträge 1860, S. 40). Manche Äusserlichkeit seiner Malführung, so den glasig leuchtenden Ton mag der Künstler vlämischen Mustern abgesehen haben, und in einer Anzahl klassizistischer Gemälde seiner Spätzeit, der — freilich stark übermalten — „Judith" und „Venus mit Amor" in Schleissheim (Noe. 170 u. 181), einem der Forschung bisher entgangenen „Sündenfall" der ehemaligen Galerie Sterne zu Wien [1]) — denen sich die mir unbekannte Muse Urania in Pommersfelden (1545) vermutlich anschliesst — nähert er sich durch die gesuchte Grazie der Formengebung und den geleckten, in der Karnation porzellanartigen Farbenauftrag entschieden den niederländischen Romanisten. Auch in den nach Petrarca gestochenen Triumphen, den allegorischen Cyklen der sieben Todsünden, der fünf Sinne und der sieben freien Künste giebt er diesen „osservatori della maniera italiana" an Unerquicklichkeit nichts nach. TiefereSpuren aber hat die niederländischeReise, die er im Anfang der vierziger Jahre unternommen haben dürfte, jedenfalls nicht bei ihm hinterlassen, mit seinem letzten datirten Blatte, der „Kreuzigung" von 1547 (B. 57) lenkt er wieder völlig ein in die Traditionen seiner Nürnberger Lehrjahre. Die Kardinalfrage also: wo hat sich Penz die Grundlagen seiner Renaissancebildung geholt, muss nach wie vor mit der, durch die ältere Litteratur freilich in Verruf gekommenen Annahme einer italienischen Reise beantwortet werden, welche für einen Schüler Dürers zumindestens ebenso wenig befremdlich ist als ein Ausflug nach den Niederlanden. Der plastische Formensinn, das Verständnis für freie und schöne Bewegung, der veredelte Geschmack der Zeichnung, den er noch 1543 in der Folge mit der Geschichte des Tobias (B. 13—19) oder einem Blatte wie „Thetis bei Chiron" (B. 90) [1]) an den Tag legt, konnte ihm nur jenseits der Alpen zugewachsen sein. Gleichzeitig hat sich aber Penz den im Norden massgebenden Einflüssen eines Dürer und Massys keineswegs entzogen und in dem Erasmusporträt von 1537 zu Windsor-Castle (Waagen, Handbuch I, 244; Braun 41) auch nach Holbein eine Kopie geliefert [2]). Diese eklektische Vielseitigkeit, die Penz bereits zu einem Vorläufer der Spätrenaissance gestempelt, reimt sich nun sehr wohl mit den spärlichen biographischen Nachrichten, die wir über ihn besitzen; als eine künstlerische Landsknechtsnatur, vielfach als fahrender Mann, dem das Glück nie recht hold geworden, hat er sich durch das Leben geschlagen und es in äusserster Dürftigkeit 1550 beschlossen.

ROBERT STIASSNY.

DIE NEUE HOFWAFFENSAMMLUNG IN WIEN.

Unser vor einigen Monaten in dieser Zeitschrift ausgesprochener Wunsch, es möge der Eröffnung des naturhistorischen Hofmuseums in Wien recht

1) Diese sehr freie Darstellung eines Symplegmas der ersten Eltern wurde gelegentlich der Ausstellung der Sammlung im Wiener Künstlerhause (Febr. 1881) als „Giulio Pippi" nach Petersburg verkauft! Das missverstandene Handzeichen des Penz auf dem Bildchen gab zu dem heiteren Quiproquo Anlass. — „Sündenfälle" und „Vertreibungen aus dem Paradiese" kleinen Formats gehen in Galerien mehrfach unter dem Namen des Penz, obwohl sich einelne Exemplare, z. B. Nr. 189 der Gal. Harrach schon durch den Kupfergrund, auf welchem sie gemalt sind, als niederländische Arbeiten der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts ausweisen; Anspruch auf Echtheit könnte allenfalls der „Sündenfall" im Innsbrucker Ferdinandeum (Kab. IV, Nr. 91; Phot. von Gratl) erheben, bei welchem dann die Holzart (Eiche) eine Entstehung in den Niederlanden wahrscheinlich machte.

1) Gegenstand dieses schönen Stiches (Phot. von Alinari nach dem Ex. in den Uffizien, Nr. 7013) ist, beiher gesagt, nicht, wie Bartsch meint, die „Übergabe des Achill an Chiron zur Erziehung", sondern ein Besuch der Göttin bei dem Centauren, welcher über die Wildheit seines mit Patroklus eben von der Jagd heimkehrenden Zöglings Klage führt; die Episode ist nach der Achilleis des Statius in Konrads von Würzburg Trojanerkrieg erzählt, als nächste Quelle dürfte aber die von M. Tatius verfasste Übersetzung der Iliade des Dares Phrygius (Augsp., H. Stayner, 1536) anzusehen sein.

2) Alte Repliken dieses Bildnisses mit dem Monogramme des Penz befinden sich auf der Nürnberger Stadtbibliothek und in der Sammlung des Grafen Lanckaronski zu Wien; eine dritte wurde mit der Gal. Heymel aus Dresden im Nov. 1889 von Lepke in Berlin versteigert.

bald auch die des kunsthistorischen folgen, ist wenigstens zum Teil vor kurzem in Erfüllung gegangen. Die *Waffensammlung* des österreichischen Kaiserhauses wurde in ihrer neuen Organisation dem Publikum zugänglich gemacht. Nachdem Se. Maj. der Kaiser am 3. November v. J. die eben fertig gestellte Abteilung des Hofmuseums besichtigt und seine Zufriedenheit darüber geäussert hatte, wurde dieselbe am 9. November dem allgemeinen Besuche geöffnet. Derselbe findet jedoch vorläufig nur Mittwochs und Sonnabends von 10—2 Uhr, und zwar gegen Karten statt, welche tags vorher in den Stunden zwischen 10—12 Uhr im Hofmuseum abzuholen sind.

Die im Hochparterre des Museums gegen die Ringstrasse zu gelegenen Räume umfassen im ganzen zwölf grössere und kleinere Säle, welche in der Gesamtfolge der Hochparterrelokalitäten des Museums die Nummern XXV bis XXXVI führen. Die Aufstellung ist im wesentlichen eine chronologische, und zwar der Art, dass in jedem der grossen Säle eine Hauptepoche des Waffen- und Rüstungswesens zur abgerundeten Darstellung gelangt: im ersten Saal (XXV) die Zeit Maximilians I., in dem folgenden die Periode der Landsknechte, im dritten das Zeitalter Karls V., im vierten die Epoche des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, im fünften die Waffen und Rüstungen aus der Zeit Maximilians II., woran sich dann der Saal des Alessandro Farnese, der Saal Rudolfs II., die Waffen aus der Periode der Neuzeit, endlich in speziellen Abteilungen die orientalischen Rüstungsgegenstände, die Sammlungen der Jagdwaffen, Jagdgeräte u. a. anreihen.

Der Leser gewinnt eine bestimmtere Vorstellung von dem Umfange und der Kostbarkeit der hier aufgespeicherten Gegenstände, wenn er erfährt, dass nicht bloss die Schätze der früheren Ambraser Sammlung aus dem unteren Belvedere und des zuletzt im Arsenal vor der Belvederelinie aufgestellt gewesenen Hofwaffenmuseums, sondern auch eine beträchtliche Zahl von Stücken aus den andern k. k. Hofsammlungen, ältere Kriegs- und Jagdwaffen, Sattelzeug u. dergl. hierher übertragen worden sind, so dass die neue Waffensammlung des kunsthistorischen Hofmuseums die *erste vereinigte Sammlung* aller in dieses Gebiet einschlägigen Besitztümer des österreichischen Kaiserhauses darstellt. Erinnern wir uns vollends an die Hauptmomente der Entstehung ihrer einzelnen Teile, so gewinnt diese Vereinigung erst ihr historisches Gepräge.

Die ersten Anfänge der habsburgischen Waffenkammer führen uns bis zu den Tagen Friedrichs III. zurück. Beträchtliche Teile stammen aus dem Nachlasse Kaiser Maximilians I. und des Erzherzogs Sigmund von Tirol. Nach dem Ableben Ferdinands I., welcher das kaiserliche Zeughaus in die Stallburg verlegt hatte, wurde eine Teilung der Harnischkammer vorgenommen. Die eine Hälfte kam in den Besitz Maximilians II., die andere als Erbteil an den Erzherzog Ferdinand von Tirol, welcher sie gegen Ende seines Lebens, reich vermehrt, in seinem Schlosse zu Ambras zur Aufstellung brachte. Erst 1806 ist dieser Teil nach Wien zurückgelangt und hat jetzt in der neuen Waffensammlung mit dem andern Teile seine dauernde Wiedervereinigung gefunden.

Die neue Aufstellung des kaiserlichen Waffenmuseums wurde von dem Kustos der Sammlung, Herrn *Wendelin Boeheim*, einer anerkannten Autorität auf dem Gebiete der Waffenkunde [1]), in musterhafter Weise durchgeführt. Die Übertragung in die neuen Räume und die definitive Aufstellung sämtlicher Gegenstände, nebst Anfertigung des trefflichen, von Boeheim abgefassten Führers, hat etwa ein Jahr in Anspruch genommen. Bei der Aufstellung war der Gesichtspunkt massgebend, das dekorative Moment stets dem wissenschaftlichen Grundgedanken unterzuordnen. Von jedem theatralischen Aufputz der Gegenstände, wie er in manchen älteren Sammlungen sich findet, wurde prinzipiell abgesehen, die Beigabe von naturalistisch gestalteten Menschen- und Pferdefiguren zu den Rüstungen durchweg ausgeschlossen, dafür aber durch zweckentsprechend konstruirte, geschmackvolle Glaskästen jedes Objekt von selbständiger Bedeutung oder eine zusammengehörige Gruppe von Gegenständen zu ebenso leicht übersichtlicher wie gefälliger Anschauung gebracht. Es ist ein Anblick von unvergleichlich ernster Schönheit, zwischen diesen Prunkharnischen Karls V. und Rudolfs II., den Meisterwerken altdeutscher Plattnerei, zwischen diesen Gruppen kostbarer Turnier- und Kriegswaffen, an den langen Reihen der Gewehre und Büchsen, der altorientalischen Waffen, der Jagdarmrüste und sonstigen Jagdgeräte jeder Art, an der Hand des orientirenden Führers hinzuwandeln, welcher über Form und Zweck eines jeden Gegenstandes uns in kurzer Form Aufklärung und Belehrung bietet.

1) Von *Boeheim* rührt u. a. das reich illustrirte „*Handbuch des Waffenwesens*“ her, welches als Teil der bekannten Folge der Kunsthandbücher soeben im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig erscheint. Wir werden auf diese treffliche Arbeit nach ihrer Vollendung zurückkommen.

Die nach den Zeichnungen Baron *Hasenauers* ausgeführte Dekoration der hohen, auf Pfeilern und Säulen gewölbten Säle ist reich und kostbar, wie dies dem unschätzbaren Werte der darin aufgestellten Sammlung entspricht. Namentlich die Kappen der Gewölbedecken tragen zierliche, in leuchtenden Farben prangende Ornamente, untermischt mit Wappen und Emblemen, welche zu dem Charakter der verschiedenen Teile der Sammlung und zu der Geschichte des habsburgischen Herrscherhauses in Beziehung stehen.

Der vielversprechende Anfang wäre somit auch für das kunsthistorische Hofmuseum nun gemacht! Möge sich der Plan der leitenden Behörde, deren Energie wir diese neue Bereicherung der Sehenswürdigkeiten Wiens in erster Linie verdanken, auch in seinen weiteren Entwickelungsstadien ebenso schnell und glücklich vollziehen! Dann dürfen wir hoffen, dass das nächste Jahr nicht dahingehen werde, ohne uns die ganze Reihe der Prachträume des kunsthistorischen Museums mit ihrer kaum zu ahnenden Fülle von Schätzen bildender und gewerblicher Kunst zu erschliessen. *L.*

TODESFÄLLE.

G. F. *Giuseppe Brentano †.* Ein herber Schlag hat die ganze Kunstwelt und speziell die Stadt Mailand betroffen durch den jähen Tod des hoffnungsvollen, erst siebenundzwanzigjährigen Architekten Giuseppe Brentano, der am 31. Dezember einer vierzehntägigen Lungenkrankheit erlag. Bekanntlich hatte er bei der internationalen Konkurrenz für die neue Mailänder Domfassade im Herbst 1888 den ersten Preis davongetragen und war eben damit beschäftigt, das Holzmodell der Vorderansicht unter seiner Leitung in Ausführung bringen zu lassen. Bedenkt man, mit welch warmem künstlerischen Eifer er die Sache zustande zu bringen bestrebt war und wie sehr man sich berechtigt fühlen musste, von ihm eine harmonische und tiefempfundene Lösung der schwierigen Aufgabe zu erwarten, so kann man sich leicht vorstellen, welch einen traurigen Eindruck die Todesbotschaft in den weitesten Kreisen verursacht hat. Wir haben uns mehrmals mit dem Konkurs für die Mailänder Domfassade beschäftigt (vgl. Kunstchronik vom 9. Juni 1886 und vom 27. Dezember 1888 und Zeitschrift für bildende Kunst, Band XXIV, S. 96) und durch eine Abbildung des preisgekrönten Projekts den Begriff des Ganzen, wie Brentano es angegeben, zu veranschaulichen gesucht: wir hofften, demnächst in einer noch bestimmteren Gestalt das höchst erfreuliche Werk betrachten und beurteilen zu dürfen, was um so interessanter gewesen wäre, als der Baumeister das Vorhaben hegte, einige Modifikationen darin einzuführen, die seinem Werke vorteilhaft geworden wären, da es sich bekanntlich darum handelte, die giebelförmige Bekrönung des Mittelschiffes, sowie die Öffnung des Hauptportales etwas zu erhöhen. — Leider gab es längere Zeit hindurch Schwierigkeiten, um die künstlerischen Kräfte zur Ausführung dieses zweiten Teiles des Projektes zu gewinnen, was dem Verstorbenen in seiner jugendlichen Schaffungslust keine geringe Mühe verursachte. — Die Anfertigung des Modells wurde demnach bedeutend verspätet, so dass es dem Architekten kaum noch gelang, den ersten Anfang davon zu sehen. — Da er, wie es scheint, selbst noch nicht so weit gekommen war, seinen Veränderungen einen fertigen Ausdruck zu geben, so hat nun die Dombauverwaltung in der unmittelbar nach dem erlittenen Verlust gehaltenen Versammlung den Entschluss gefasst, die Ausführung des Modells vorderhand nach keiner andern Norm anfertigen zu lassen als der, die aus der graphischen Ansicht hervorgeht, wie sie in der Wahl der Jury angenommen worden ist.

* *Rudolf von Waldheim*, der Gründer und Besitzer der bekannten artistischen Anstalt in Wien, ist am 2. Januar in Abbazia, wohin er sich zur Kur begeben hatte, im Alter von 58 Jahren gestorben.

*** *Der belgische Genre- und Historienmaler Joseph Coomans*, welcher, angeregt durch die pompejanischen Wandmalereien, zumeist Genrebilder aus dem antiken Leben gemalt hat, ist am 3. Januar zu Boulogne an der Seine im 74. Lebensjahre gestorben.

*** *Der Dekorationsmaler des Hoftheaters, Angelo Quaglio*, ist am 5. Januar zu München im 61. Lebensjahre gestorben.

*** *Der ungarische Landschaftsmaler Anton Ligeti*, ein Schüler von Karl Marko, ist am 5. Januar in Budapest im 67. Lebensjahre gestorben.

* *Gustav Petschacher*, ein ausgezeichneter, seit längeren Jahren in Pest ansässiger und an den dortigen Neubauten rühmlichst beteiligter Architekt aus der Wiener Schule, speziell Schüler F. Schmidts, starb am 7. Januar in Pest an einer zu der Influenza hinzugetretenen Lungenentzündung im Alter von 43 Jahren.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

* *Ausgrabungen in Babylonien.* Die Amerikaner, welche eine Expedition nach Mesopotamien entsendet haben, um dort Ausgrabungen anzustellen, haben allen Grund, sich zu den Erfolgen ihrer archäologischen Kampagne zu beglückwünschen. Sie haben in *Niffer*, dem alten Nipur, einem Mittelpunkte der altchaldäischen Kultur, den Spaten eingesetzt und den Baaltempel dort blossgelegt. Vorhandene Ziegelinschriften sollen bis um 3750 v. Chr. Geburt zurückführen. Man stiess ferner auf die grosse Tempelbibliothek in *Ur*, mit zahlreichen religiösen und geschichtlichen Thoninschriften.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Der Professor der Archäologie an der Universität Kiel, Dr. Richard Förster*, welcher sich auch durch Forschungen auf dem Gebiete der neueren Kunstgeschichte bekannt gemacht hat, hat einen Ruf an die Universität *Breslau* angenommen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Aus München wird geschrieben: Das Einerlei der Ausstellungen des Kunstvereins ward unterbrochen durch die impressionistischen Naturstudien von *Hanna Banck*, der Gemahlin des bekannten Panoramamalers Braun, brillante Leistungen voll poetischer Naturauffassung. — *Fritz von Uhde* malt an einem neuen Gemälde religiösen Inhalts, betitelt: „Der Gang nach Bethlehem“. — *Franz von Lenbach*, der die Weihnachtsfeiertage in Friedrichsruhe zubrachte, hat die Reihe seiner zeitgenössischen Bildnisse um ein neues Bismarck-Porträt bereichert. — Im Atelier von *Gabriel Max*

harren mehrere Werke der Vollendung, darunter ein Prometheus, ein toter Gladiator, von zwei Frauen beweint, und ein allegorisches Bild, welches drei von ihrem Schutzengel geleitete Kinder darstellt; der Engel wehrt die Verlockungen des Lebens, welche durch die bunten Puppen eines Marionettentheaters versinnlicht werden, von ihnen ab.

· *Weihnachtsdarstellungen im Wiener Künstlerhause.* Eine Anzahl Wiener Künstler haben zur Weihnachtszeit in einem Saale des Künstlerhauses eine „Krippe“ aufgebaut, welche in den Nachmittag- und Abendstunden bei Beleuchtung und unter den Klängen frommer Weisen dem Publikum gezeigt wurde. Der Gedanke zu diesen mit allgemeinem Beifalle begrüssten Weihnachtsdarstellungen ging von *W. Hecht* aus und wurde von ihm in Verbindung mit den Bildhauern *Benk* und *Strasser*, sowie mit den Malern *R. Bernt*, *Groll* und *Petrovits* ausgeführt. Die fünf kleinen, mit plastischen Figürchen von etwa ein Drittel Lebensgrösse ausgestatteten biblischen Kompositionen stellten „Mariä Verkündigung“, „Die Botschaft an die Hirten“, „Das Weihnachtsfest in einem mittelalterlichen Gebirgsstädtchen“, „Die Anbetung der heiligen drei Könige“ und „Die Rast auf der Flucht nach Ägypten“ dar. Das erstgenannte Bild, die wie ein altflandrisches oder altdeutsches Gemälde uns anmutende „Verkündigung Mariä“, das hochpoetische Weihnachtsbild mit der verschneiten Stadt, über deren erleuchteten Giebelhäusern hoch am gestirnten Himmel der von Engeln getragene Christbaum schwebt, und die „Rast in Ägypten“ mit dem kolossalen Sphinx, an dessen Fuss die Geflüchteten lagern, fesselten ganz besonders die Blicke der zahlreichen, für den weihevollen Genuss dankbar gestimmten Beschauer.

— x. *Kunstgewerbemuseum zu Berlin.* Nachdem die Ausstellung von Gruppe IV der Textilarbeiten, umfassend die *europäischen Stickereien* des 16. bis 19. Jahrhunderts, nach dreiwöchentlicher Dauer am 5. Januar geschlossen worden ist, kommt die nächste Gruppe, die Arbeiten des *Orients*, Indiens, Persiens, der Türkei und Nordafrikas enthaltend, an die Reihe. Auch diese Gruppe enthält neben prachtvollen Gebilden der Weberei sehr zahlreiche *Stickereien* verschiedenster Art.

NEUE DENKMÄLER.

⁂ *Die bronzenen Kolossalbüsten von Scharnhorst, Stein, Roon und Bismarck* sollen auf Befehl des Kaisers, wie die Nordd. Allg. Ztg. meldet, im Zeughause vor den Eckpfeilern des Kuppelsaales, welche die Eingänge zu den Feldherrnsälen im Osten und Westen flankiren, aufgestellt werden. Die Büste des Fürsten Bismarck ist Prof. *R. Begas* und diejenige des Freiherrn v. Stein dem Prof. *Schaper* zur Ausführung übertragen worden. General Scharnhorst wird von Prof. *Calandrelli* geschaffen werden und derselbe Künstler soll auch das Bildnis des Kriegsministers v. Roon in Erz übertragen.

* *Denkmäler für Anastasius Grün und Lenau in Wien.* Dieses zusammenhängende Denkmalprojekt geht nunmehr nach langjähriger Bemühung thatsächlich seiner Verwirklichung entgegen. Nahezu ist bereits die Herme Anastasius Grüns in weissem Laaser Marmor durch den Bildhauer *Schwerzek* vollendet, dem auch die neue Universität bereits mehrere gelungene Werke verdankt. Die Büste von Nikolaus Lenau liegt im Modelle dem Komitee vor und hat, sowohl was die künstlerische Auffassung als auch was die Ähnlichkeit betrifft, bei allen, die den Dichter noch persönlich gekannt haben, den besten Eindruck gemacht. Die Hermenform wurde, weil die Geldmittel die ursprünglich geplanten Statuen nicht ermöglichten, namentlich darum gewählt, weil sie an sich schön und bis jetzt in Wien auf öffentlichen Plätzen nicht vertreten ist. Beide elf Fuss hohen Hermen, mit sinnreichen Symbolen geschmückt, werden nach eingeholter Genehmigung des Gemeinderates auf dem Schillerplatze aufgestellt werden, und zwar so, dass sie, je in einer Diagonale des Schiller-Monumentes, vor dem Akademiegebäude in Baumlauben sichtbar sein werden. Auf diese Weise ergeben sich zwei freie Plätze für Hermen gegen die Ringstrasse für zwei in Zukunft zu ehrende Dichter, so dass der Schillerplatz einmal einen Poetenhain darstellen wird. Der Geburtstag Anastasius Grüns (7. April) oder der Nikolaus Lenaus (13. August) sind zur gleichzeitigen Aufstellung der beiden Denkmale in Aussicht genommen.

⁂ *Über die weitere Behandlung der Angelegenheit des Nationaldenkmals für Kaiser Wilhelm I.* ist, wie die Nordd. Allg. Ztg. hört, von dem Reichskanzler Fürsten Bismarck eine Äusserung des preussischen Staatsministeriums gefordert worden.

⁂ *Das Grabdenkmal für Kaiser Friedrich* ist von Prof. *R. Begas* in Berlin im Modell vollendet und am 31. Dezember vom Kaiser und der Kaiserin besichtigt worden. Kaiser Friedrich ruht mit leicht nach rechts geneigtem Haupte, angethan mit der Uniform der Königin-Kürassiere, auf einem Sarkophage. Um die Schultern legt sich der weite, faltenreiche Hohenzollernmantel. Die auf der Brust gekreuzten Hände halten einen Lorbeerkranz und den Griff des Schwertes. Über die Scheide des Schwertes legt sich die Palme des Friedens. Die untere Hälfte des Körpers deckt der Krönungsmantel, der bis zu den Stufen des Sarkophags herabfällt. Zu beiden Seiten des die Inschrift tragenden Kopfendes sitzen zwei naturalistisch gehaltene Adler. Die Langseiten sind mit Reliefs geschmückt. Auf der rechten Seite sieht man im runden Mittelschild eine Caritas, während die beiden Seitenreliefs die kriegerischen und bürgerlichen Tugenden versinnbildlichen: „Pallas reicht dem Jüngling das Schwert“, „der Jüngling nähert sich der bei einem Torso sitzenden Göttin der Wissenschaft, um Belehrung bittend“. Auf der linken Seite, welche vom Krönungsmantel zu einem Drittel verdeckt ist, erblickt man im Mittelschilde die Göttin der Gerechtigkeit mit der Wage und im Langrelief den Kaiser Friedrich, wie er von Charon hinübergefahren wird an die Ufer der Unterwelt, wo ihn Kaiser Wilhelm I. und die Königin Luise empfangen. — Auch Prof. *E. Encke* hat das Modell für den Sarkophag Kaiser Wilhelms I. soweit vollendet, dass mit der Marmorausführung begonnen werden kann. Derselbe Künstler hat im Auftrage des Kaisers die Modelle zu zwei Statuen eines Hellebardiers und eines Dragoners aus der Zeit des Grossen Kurfürsten geschaffen, welche in Lauchhammer in Bronze gegossen und in der Vorhalle hinter dem Kaiserportal im königl. Schlosse als Seitenstücke zu den Statuen eines Grenadiers und eines Kürassiers aus der Zeit Friedrichs des Grossen von *H. Hoffmeister* aufgestellt werden sollen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

* *Bismarck-Medaille.* Die erste numismatische Novität für das Jahr 1890 ist die von dem Nürnberger Medailleur *Ch. Lauer* verfertigte Gedenkmedaille auf die bevorstehende Vollendung des neuen Reichstagsgebäudes in Berlin. Die in Bronze ausgeprägte schöne Medaille misst 85 Millimeter im Durchmesser und trägt im Avers das treffliche Brustbild des Reichskanzlers im Profile nach links mit der zu beiden Seiten angebrachten Umschrift: OTTO FÜRST VON BIS-

MARCK — KANZLER DES DEUTSCHEN REICHES. Die von einem starken Rande umschlossene Reversdarstellung zeigt die Ansicht des neuen Reichstagsgebäudes mit der darüber stehenden Umschrift: DAS NEUE REICHSTAGSGEBÄUDE IN BERLIN. Unter dem Abschnitte im Felde ist eine Kartusche mit beiderseits daran gesteckten Lorbeerzweigen angebracht. In derselben befindet sich der deutsche Reichsadler, oberhalb desselben zu beiden Seiten der Kartusche die Jahreszahl 1890.

— x. *Aus Hamburg.* Der im letzten Sommer verstorbene Architekt *Eduard Hallier*, der in das künstlerische und namentlich auch in das kunstgewerbliche Leben Hamburgs vielfach fördernd eingegriffen, hat auch noch in seinem jetzt erst bekannt gewordenen Testament in diesem Sinne gewirkt. Ein bedeutendes Kapital ist von ihm bestimmt worden zur Erbauung eines Künstleratelierhauses. Dieses soll zwei Ateliers für Maler, eines für einen Bildhauer, eines für einen Architekten, Zeichner oder Kupferstecher enthalten. Zu jedem Atelier sollen zwei Wohnzimmer gehören. Alles wird mietfrei vergeben, zunächst an hamburgische, in zweiter Linie an deutsche, in Hamburg wohnende Künstler. Ausserdem hat Hallier noch 5000 M. dem hiesigen Museum für Kunst und Gewerbe vermacht für Vervollständigung der Sammlung von Renaissancemöbeln. Der erste Ankauf aus dem Legat besteht aus einer prachtvollen Truhe, einem Erzeugnis der einst hochberühmten holsteinischen Holzschnitzkunst.

** *Renovirung des Schlosses Eckartsau an der Donau.* Im kommenden Frühjahre wird das im östlichen Teile des Marchfeldes an der Donau gelegene Schloss Eckartsau, das dem k. k. Familienfonds gehört, mit einem Kostenaufwande von 30000 fl. renovirt werden, da Erzherzog Franz Ferdinand in demselben — namentlich zur Zeit der Jagden — Aufenthalt zu nehmen gedenkt. Besonders die Hochwildjagd in den Donauauen ist dort sehr ergiebig. Das Schloss ist ein quadratischer, einstöckiger Bau, der sich mit drei Seiten unmittelbar an die Donauauen anlehnt. Nach der Überschwemmung des Jahres 1830 wurden der Nord- und Osttrakt des auf Piloten ruhenden Schlosses abgetragen. Das schöne Stiegenhaus, mit zierlichen Stuckornamenten an den Wänden, kunstvollen Kandelabern zu beiden Seiten und einem schönen Freskobilde an der Decke, ist noch erhalten. Die hohe Doppelthür in dem Saal des Erdgeschosses trägt noch das Kinskysche Wappen, das auch an vielen Gittern und an allen Kaminen zu sehen ist. Die Einrichtung der Schlossräume stammt aus der frühesten Theresianischen Periode. Schöne Stuckarbeiten zieren die Plafonds und kunstvolle Tapeten die Wände. Auch der Saal im ersten Stockwerke ist seiner künstlerischen Ausschmückung wegen bemerkenswert. Seinen Plafond ziert ein Freskobild von *Daniel Gran*, vollendet im Jahre 1731. Neben dem Eingange stehen Marmorgruppen von *Lorenzo Matthielli* (aus dem Jahre 1732), und über den Kaminen sind die Bilder des Kaisers Karl VI. und seiner Gattin Elisabeth angebracht. Auch sonst finden sich dort noch mehrere Bildnisse von Mitgliedern des österreichischen Kaiserhauses, wie z. B. der Kaiserin Eleonore, der Kaiserin Amalie und ihrer Mutter, der Prinzessin Maria Magdalena von Portugal u. a. Einer der schönsten Räume des Schlosses ist die im Jahre 1786 aufgelassene Kapelle, im reichsten Stile der Spätrenaissance gehalten, mit zwei Kuppeln und prächtigen Fresken. Zu beiden Seiten der Kapelle sind Oratorien aus hellbraunem, stark vergoldetem Holz angebracht. Jetzt wird dieser Raum als Vorratskammer benutzt. Er ist übrigens einer der besterhaltenen im ganzen Schlosse. Nach den ursprünglichen Herren von Eckartsau wechselten die Besitzer des Schlosses häufig, bis es im Jahre 1720 Franz Ferdinand Graf Kinsky erwarb, dessen Bruder Max es 1760 an Kaiser Franz I. verkaufte. Restaurirt, wird Eckartsau nach Schlosshof das schönste Schloss des ganzen Marchfeldes sein.

*** *Die Kommission für den Dombau in Berlin* hat am 4. Januar eine Konferenz abgehalten, zu welcher u. a. auch Prof. *Raschdorff* hinzugezogen wurde. Aus diesem Umstande ist wohl zu schliessen, dass letzterem der Dombau definitiv übertragen worden ist. Der „Kreuzzeitung“ zufolge scheint es sich bei der Konferenz um die Frage der Fürstengruft gehandelt zu haben.

*** *Der alte Kaisersaal im Erdgeschosse des Alten Museums zu Berlin,* welcher einen Teil des Museums der antiken Skulpturen bildete und zwei Jahre geschlossen war, ist jetzt wieder eröffnet worden, nachdem seine Umgestaltung erfolgt ist. Jetzt ist auch diese Hälfte des Saales, ebenso wie die Abteilung der italienischen Skulpturen mit Stoffen dekorirt und durch Scherwände gegliedert worden, so dass beide Teile des Saales dekorativ ein Ganzes bilden. An die Stelle der römischen Kaiserbüsten, unter denen sich viele mittelmässige Arbeiten befanden, ist eine kleine Zahl attischer Originalskulpturen getreten.

AUKTIONEN.

— n. *Berliner Kunstauktion.* Am 21. Januar und folgende Tage findet bei *R. Lepke* eine Versteigerung von Ölgemälden alter und neuer Meister und Aquarellen statt. Der Katalog hält 347 Nummern.

ZEITSCHRIFTEN.

Mitteilungen des k. k. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie. IV. Heft 12.
Die Pariser Weltausstellung. Von J. v. Falke. II. — Reinigung der Denkmäler.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 391. Januar 1890.
Watteau. Von P. Mantz. IV. (Mit Abbild.) — Le musée Poldi-Pezzoli à Milan. Von E. Molinier. II. (Mit Abbild.) — Les monuments élevés à la mémoire de Paul Baudry. Von C. Ephrussi. (Mit Abbild.) — L'art industriel dans l'Inde. Von E. Senart. (Mit Abbild.) — Proportions artistiques et anthropométrie scientifique. Von C. Duhousset. (Mit Abbild.) — La part de la France du Nord dans l'oeuvre de la Renaissance, Von L. Courajod. III. — Mouvement des arts en Allemagne, en Angleterre et en Italie. Von F. de Wyzewa. — Kunstbeilagen: La leçon de musique. Watteau pinx., Ad. Lalauze sculp. — Gravure en couleurs de Demarteau d'après Watteau. Zinkograph. Farbendruck. — Portrait de femme du XV. siècle. Piero della Francesca pinx., Gaujean sculp. — Monument funéraire de Paul Baudry. Entworfen von A. Baudry, ausgeführt von A. Mercié und P. Dubois. Photogravüre.

Zeitschrift für christliche Kunst. II. Heft 10.
Kusstäfelchen des Kardinals Albrecht von Brandenburg in der Schatzkammer des Kölner Domes. Von Schnütgen. (Mit Lichtdruck.) — Altkölnisches Tafelgemälde in St. Severin zu Köln. Von Schnütgen. (Mit Lichtdruck.) — Die Krypta der Abteikirche zu Siegburg. Von W. Effmann. (Mit Abbild.) — Mängel der gegenwärtigen kirchlichen Kunstthätigkeit in Deutschland. I.

Bayerische Gewerbezeitung. Nr. 24.
Luxus, Gewerbe und Industrie. (Mit Abbild.)

The Magazine of Art. Nr. 111. Januar 1890.
The art of Dry-point. Von Mortimer Menpes. (Mit Abbild.) — Personal reminiscences of Jules Bastien-Lepage. Von Prinz Bojidar Karageorgewitch. (Mit Abbild.) — The corporation gallerie of Glasgow. Von W. Armstrong. (Mit Abbild.) — Kunstbeilagen: A Roman boat race. E. J. Poynter pinx., J. Dobie sculp.

L'Art. No. 615.
Les bordures et tapisseries de Raphael. Von E. Müntz. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1889. Les peintres du centenaire 1789—1889. Von A. Hustin. (Mit Abbild.) — Kunstbeilage: Saul et David. Rembrandt pinx., Decisy sculp.

Blätter für Kunstgewerbe. 1889. Heft 12.
Reminiszenzen von der Pariser Weltausstellung. — Kunstbeilagen: Kassettendeckel mit Intarsiaarbeit. Entworfen von A. Trötscher, ausgeführt von Joh. Eder in Wien. — Standuhr. Entworfen von Architekt R. Gross, ausgeführt von Dziedzinski und Hanusch in Wien. — Betschemel. Entworfen von O. Beyer, ausgeführt in der Fachschule von Hallstatt. — Spiegelrahmen. Entworfen von A. Trötscher in Wien. — Besatzspitzen, Klöppelarbeit aus dem Centralspitzenkurse in Wien.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und ARTHUR PABST
WIEN Heugasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 13. 23. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

BÜCHERSCHAU.

Kunst und Altertum in Lothringen. Beschreibende Statistik im Auftrage des kais. Ministeriums für Elsass-Lothringen herausg. von Dr. *F. X. Krauss*, Prof. a. d. Universität Freiburg. Strassburg, Schmidts Univ.-Buchhandlung 1889. 8.

Mit diesem stattlichen Bande ist die dritte und letzte Abteilung des Werkes über Elsass-Lothringen abgeschlossen. Es ist ein schönes Denkmal deutschen Gelehrtenfleisses und emsiger Forschung. Der Verfasser war wie kein anderer dazu berufen, dieses neu erworbene Reichsland zu durchforschen; denn wie er sich selbst äussert, hat er schon lange vor 1870 Beziehungen angeknüpft, „welche mich Lothringen fast als ein Stück meiner eigenen Heimat ansehen liessen." Wenn Lothringen, abgesehen von den Resten römischer Kultur, hinter Elsass zurücksteht an Zahl und Bedeutung seiner Denkmäler, so kann dieser dritte Band doch insofern ein besonderes Interesse beanspruchen, als er der deutschen Kunstwissenschaft fast ausnahmslos Neues und der kunstgeschichtlichen Betrachtung überhaupt eine Menge Denkmäler zuführt, welche bisher in weiteren Kreisen kaum den Namen nach bekannt waren.

Freilich waren besonders für Metz schon bedeutende Vorarbeiter vorhanden, jene fleissigen Benediktiner, welche zwischen 1728—1790 es unternahmen, in weitschichtigen gelehrten Werken die Geschichte Lothringens und seiner Hauptstadt zu behandeln. Ebenso hatten in neuerer Zeit die Société d'archéologie lorraine et du musée historique lorrain seit 1851 in ihren Bulletins und Memoires viel Stoff zusammengetragen; gleichwohl blieb noch vieles zu thun übrig, und es war eine Riesenarbeit, diesen Band von 1050 Seiten mit 221 Abbildungen im Text und 17 Tafeln in verhältnismässig so kurzer Zeit zusammenzubringen.

Die Behandlung des Ganzen schliesst sich den vorhergehenden Bänden an. Die Ortschaften sind alphabetisch geordnet, und jedesmal sind zunächst die verschiedenen Schreibarten zusammengestellt, dann folgen die Litteratur, die römischen Altertümer, die Kirchen, die öffentlichen Gebäude, Brunnen, Befestigungen, Funde aus dem Mittelalter, Privathäuser, schliesslich die öffentlichen und Privatsammlungen.

Entsprechend der Bedeutung der Stadt Metz im Mittelalter nimmt die Beschreibung dieser Stadt fast die Hälfte des ganzen Buches ein. Man muss staunen über die Reichhaltigkeit des hier zusammengebrachten Materials. Nur die Angabe der litterarischen Quellen und der Pläne und Ansichten der Stadt füllt 11 Seiten kleiner Druck. Zunächst werden die alten Befestigungswerke besprochen mit den Brücken und Thoren und dann die reichhaltigen gallo-römischen Altertümer, worunter die hochinteressante Wasserleitung von Gorze nach Metz, welche in noch wohl erhaltenem Brückenbogen die Mosel bei dem Dorfe Jouyaux Arches überschreitet, die erste Stelle einnimmt.

Aus der Unzahl von Kirchen, die nacheinander besprochen werden, ragt der Dom nicht allein durch seine Architektur, sondern auch durch seine Geschichte besonders hervor. Schon Gregor von Tours nennt die Kirche, und 742—766 wird dieselbe durch den Bischof Chrodegang verschönert. Ihre jetzige Gestalt erhielt sie grösstenteils im 14. Jahrhundert; der alte romanische Dom wurde schon in der zwei-

ten Hälfte des 13. Jahrhunderts abgebrochen. Von besonderem Interesse ist der Schatz der Kirche; wir nennen vor allem den sog. Mantel Karls des Grossen, der übrigens nicht über das 12. Jahrhundert zurück zu datiren ist; ferner einen Tragaltar aus Achat, mit Niellen, ein vorzügliches Werk aus dem 12. Jahrhundert; dann zwei Bischofsstäbe aus Elfenbein. Die übrigen reichen Schätze sind seit der Revolution verschwunden, doch haben sich einige derselben in Paris wieder gefunden und zwar in der dortigen Nationalbibliothek. Hierher gehören die berühmten Handschriften: die Bibel und der Psalter Karls des Kahlen; dann ein Evangeliar aus dem 6. Jahrhundert auf Purpurvelin mit Goldschrift geschrieben, ohne Miniaturen, aber mit ikonographisch höchst interessantem Elfenbeindeckel, der wohl der karolingischen Zeit angehört. Ferner zwei Evangeliarien aus dem 10. Jahrhundert, ebenfalls mit Elfenbeindeckeln, und mehrere andere aus dem 11. Jahrhundert. Ganz besonders merkwürdig ist das Sakramentar des Bischofs Drogo (826—855), unter dessen Episkopat es nach gemeiner Annahme ausgearbeitet wurde. Es ist eine Handschrift mit Miniaturen und höchst interessantem Elfenbeindeckel mit Darstellungen aus der christlichen Liturgie, eine hochwichtige Quelle für die Kenntnis der mittelalterlichen Liturgie dieser frühen Zeit. In dem Schatze befanden sich ferner zwei Reiterstatuetten Karls des Grossen, die eine von Silber ist längst verschwunden, die andere, welche nach Paris gekommen war, von Bronze, ist neuerdings erst durch ihre Wiederauffindung unter dem Schutte des Pariser Stadthauses bekannt geworden.

Von den vielen andern Kirchen sei nur noch St. Arnulf genannt, wo einst die Reste Ludwigs des Frommen begraben waren; die Kirche wurde schon 1552 vernichtet, das Mausoleum Ludwigs des Frommen bestand noch bis zur Revolution, in der es zerschlagen wurde. Von dem altchristlichen Sarkophag, worin die Gebeine des Kaisers lagen, sind noch Reste im Museum der Stadt Metz erhalten. Der Raum verbietet uns, noch weiter auf den Inhalt des Buches einzugehen; jedem Altertums- und Kunstforscher, der Lothringen bereist, wird das Buch unentbehrlich sein. *B.*

Max Lehrs, *Wenzel von Olmütz*. Mit 11 Tafeln in Lichtdruck. 113 S. 8. Dresden 1889, Wilhelm Hoffmann.

Der Meister W — beim blossen Aussprechen dieses Namens bemächtigte sich seit Jahren der Phantasie eines jeden deutschen Kunsthistorikers eine geheimnisvolle Angst, als würde ein ruheloser Geist heraufbeschworen, den zu bannen bisher kein Zauberwort sich mächtig genug erwies. In mannigfacher Weise trieb derselbe sein Spiel, erschien in den verschiedensten Gestalten und hatte auf dieselbe, immer von neuem an ihn gestellte Frage stets eine neue und andere Antwort. Das eine Mal zeigte er sich als ein welscher Künstler, der Gastfreundschaft in Nürnberg genoss, ein anderes Mal borgte er sich Gestalt und Wesen von Albrecht Dürer, am dauerndsten aber gab er sich als dessen Lehrer Michel Wolgemut zu erkennen. Darüber war es denn fast in Vergessenheit gekommen, dass er anfänglich in viel bescheidener Art, nämlich als der Kupferstecher Wenzel von Olmütz aufgetreten war. Wer war der rätselvolle Mann?

Von neuem ist die Frage an ihn gestellt worden von zwei verschiedenen Wissbegierigen, und beider Zeugnis lautet, dass sie wahre Kunde erfahren haben, dass jene älteste Erscheinung die Wahrheit offenbarte, alle späteren nur neckisches Spiel gewesen seien. Was zuerst *Wilhelm Schmidt* mitgeteilt, hat eine erneute Bestätigung in den ausführlichen Untersuchungen von *Max Lehrs* gefunden: alle die mit einem einfachen W bezeichneten Stiche sind Arbeiten eines und desselben Künstlers, dessen Name: *Wenzel von Olmütz*, auf zwei Stichen zu lesen ist.

In seiner Schrift über Wenzel weist Lehrs zunächst nach, dass die angeblich alte Tradition, jener Künstler W, von dem wir eine Anzahl gleicher Stiche wie von Dürer besitzen, sei Wohlgemut, in der That durchaus unglaubwürdig ist. Die älteren Schriftsteller, wie Quadt von Kinkelbach und Sandrart, zählen den Künstler, ohne seinen Namen zu kennen, zu den ältesten deutschen Stechern und nehmen dementsprechend an, dass Dürer ihn kopirt habe. Daraus entsteht dann bei zwei anderen Forschern, bei Johann Friedrich Christ und dem Verfasser der Schrift: „Von kunstlichen Handwerken in Nürnberg" die sehr natürliche Annahme, der Buchstabe W bezeichne den ja sonst als Lehrer Dürers bekannten Wolgemut. Diese blosse Vermutung wird von Knorr, Heinecken und von Meier einfach zum Range einer Thatsache erhoben und findet eine scheinbare Bestätigung durch die von Lehrs als durchaus unzuverlässig nachgewiesenen Angaben im Katalog Derschau. Dieser Tradition gegenüber stellte nun zwar Bartsch die Behauptung auf, jene mit W bezeichneten Stiche seien Arbeiten des Wenzel von Olmütz, doch sollte die unbegründete frühere Ansicht durch Thausing wieder zur Herrschaft ge-

bracht werden, welcher Dürer zum Kopisten Wolgemuts machte. Dass dies ganz undenkbar sei, dass vielmehr die Erfindung der in Frage kommenden Blätter unzweifelhaft von Dürer herrührt, darüber waltet schon seit einiger Zeit kein Zweifel mehr ob. Und damit war eigentlich das Urteil über die Frage, ob W Wolgemut bedeute, von dessen Thätigkeit als Stecher wir zudem kein Zeugnis irgend welcher Art besitzen, schon gegeben. Soweit die „Geschichte“ des Irrthums nach Lehrs.

Die Wahrheit suchten nun Schmidt und Lehrs andererseits dadurch zu erweisen, dass bestimmte Eigentümlichkeiten der Zeichnung, welche in den Kopien des Wenzel von Olmütz nach Schongauer hervortreten, auch in den mit W bezeichneten Kopien nach Dürer zu finden sind. Schon Schmidt hatte die „wulstige Draperiebehandlung“ hervorgehoben. Lehrs giebt weiteres: „Die Konturen der Zeichnung werden wellig und weichlich; Augen, Nase und Mund sind hart umrissen, besonders die Oberlippe erscheint durch Betonung des oberen Konturs viel härter als in den Originalen; die Fingernägel sind mit aufdringlicher Naturwahrheit markirt, selbst da, wo sie im Vorbilde nur angedeutet sind oder ganz fehlen, und die Haarfülle erscheint ins Übertriebene gesteigert.“ Als fernere Eigentümlichkeit Wenzels wird seine Gewohnheit, überall unwesentliche Einzelheiten den Originalkompositionen hinzuzufügen, bezeichnet. Und aus derselben erklären sich auch zur Genüge jene Abweichungen der W.'schen Stiche von denen Dürers, aus denen Thausing schloss, dass letzterer den Meister W kopirt habe. Schon Vischer hatte die Unzulänglichkeit von Thausings Beweisführung nachgewiesen. Lehrs, auf alle einzelnen Punkte eingehend, bringt es seinerseits zur Evidenz, dass keine der von Thausing angeführten Thatsachen irgend welche Beweiskraft habe. Das Endresultat seiner Untersuchungen ist: der Meister W ist Wenzel von Olmütz, und Referent bekennt, von der Richtigkeit derselben vollständig überzeugt worden zu sein.

Ein Verzeichnis der Kupferstiche des Wenzel bildet den zweiten Teil der Lehrschen Arbeit. Durch Ausscheidung einiger, dem Künstler bisher irrig zugeschriebenen Blätter und Hinzufügung von 16, Bartsch und Passavant unbekannt gebliebenen Stiche wird das Werk auf 91 Stiche gebracht. Die weitaus grösste Anzahl derselben sind Kopien nach Schongauer, daneben finden sich solche nach Dürer (9), nach Gemälden aus der Schule des Stephan Lochner (3), nach dem Meister des Hausbuches (4). Für 11 Blätter nimmt Lehrs Vorbilder des Meisters P. W. an, einmal mit L. Cz. kopirt. Wenzel ist also im wesentlichen ein Kopist, nicht ein selbständig schöpferischer Künstler gewesen. Vielleicht, dass nur die Goldschmiedeentwürfe auf seine eigene Erfindung zurückgehen.

Das Verzeichnis, wie die ganze Arbeit von Lehrs ist mit jener geradezu mustergültigen Sorgfalt und Genauigkeit ausgeführt, die alle seine Veröffentlichungen zu so ausnehmend wertvollen und lehrreichen macht. Nach dieser Probe darf man dem „Peintre graveur“ der deutschen und niederländischen Kupferstiche des 15. Jahrhunderts, den uns Lehrs in Aussicht stellt, mit der Gewissheit entgegensehen, dass ein solches die schwierigsten Fragen behandelndes Werk, von ihm abgefasst, den höchsten wissenschaftlichen Anforderungen entsprechen wird.

H. THODE.

TODESFÄLLE.

H. A. L. *C. Robert Kummer*, Landschaftsmaler und Professor an der Akademie zu Dresden, ist, wie schon in Kürze gemeldet wurde, zu Ende des vorigen Jahres in Dresden gestorben und am 3. Januar seinem Wunsche gemäss in aller Stille begraben worden. Er war am 30. Mai 1810 zu Dresden geboren und hatte schon in jungen Jahren Neigung und Begabung für die Kunst an den Tag gelegt, die selbst durch den Unterricht an der Dresdener Akademie nicht unterdrückt werden konnte. Da er sich den an ihr herrschenden Anschauungen nicht fügen wollte, erhielt er seine Entlassung. Seitdem ging er, angeregt durch die Arbeiten des Norwegers *Christian Dahl*, seine eigenen, auf das Studium direkt nach der Natur gerichteten Wege und brachte es auf diese Weise zu einer allgemein geachteten Stellung im Dresdener Kunstleben, namentlich seitdem er in den vierziger Jahren auf Veranlassung des Königs Friedrich August eine Reise nach Dalmatien und Montenegro unternommen und seine Studienmappen daselbst auf das beste gefüllt hatte. Spätere Studienreisen führten ihn nach Schottland und Portugal. Letzteres Land sah er in Begleitung des Prinzen Georg, dem er auf seiner Brautfahrt nach Lissabon beigegeben war. Seit dem Jahre 1847 Ehrenmitglied der Dresdener Akademie, wurde er im Jahre 1859 zum Professor ernannt. Die meisten Bilder Kummers dürften sich in Privatbesitz befinden. Die königl. Galerie zu Dresden besitzt nur ein Werk von seiner Hand, einen „Sonnenuntergang an der schottischen Küste“, 1852 erworben, der kaum geeignet sein dürfte, das Ansehen, das Kummer namentlich in den Kreisen älterer Künstler und Kunstfreunde genoss, zu erklären. Es wäre daher sehr zu wünschen, dass uns eine Sonderausstellung seiner Werke im Kunstverein Gelegenheit böte, das Urtheil seiner Zeit- und Altersgenossen nachzuprüfen. Genaueres über sein Leben findet man in dem Nekrologe von *Paul Schumann* im Dresdener Anzeiger vom 3. Januar 1890.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

* *Der Kölnische Kunstverein* hielt unlängst unter dem Vorsitze seines Präsidenten, des Herrn Jean Marie Heimann, im Museum Wallraf-Richartz seine ordentliche Generalver-

sammlung ab. Vor Eintritt in die Tagesordnung gedachte der Vorsitzende in warmen Worten der heimgegangenen vier Vorstandsmitglieder, der Herren Jos. Bogen, Justizrat Fay, Geheimrat Oppenheim und Konsul Peill, von denen namentlich Herr Oppenheim als langjähriger Vorsitzender die Interessen des Vereins durch treue Hingebung stets aufs beste gefördert habe; zu Ehren der Entschlafenen erhoben sich die Anwesenden von ihren Sitzen. Aus dem vorgetragenen Bericht über die Wirksamkeit des Vereins im abgelaufenen Jahr ist zu entnehmen, dass derselbe 3192 Mitglieder zählte, gegen 3165 im Vorjahre. Diese geringe Steigerung entspricht jedoch keineswegs den Erwartungen, welche der Vorstand an sein unausgesetztes Bemühen um eine stetige Erweiterung des Mitgliederkreises geknüpft hatte; derselbe richtet deshalb an seine Freunde und Gönner wiederholt die Bitte, dass sie durch öftere Anregung der Bestrebungen des Vereins, wo immer sich nur die Gelegenheit dazu bieten sollte, auf die Gewinnung neuer Mitglieder nachhaltig hinwirken möchten. Die permanente Ausstellung wurde im vorigen Jahre namentlich auch mit bedeutenden Werken, welche von der Münchener Internationalen Ausstellung kamen, reichlich beschickt; es wurden ausgestellt: 783 Ölgemälde, 97 Aquarelle, Zeichnungen und Kupferstiche, 6 plastische Werke in Marmor und 9 in Gips, Bronze u. s. w., zusammen 895 Kunstwerke. Davon hat der Verein angekauft 24 Ölgemälde und 12 Kupferstiche avant la lettre auf chinesischem Papier unter Glas und Rahmen zum Gesamtpreise von 19760 M., die nebst 4 aus dem vorletzten Verlosungsankauf noch vorhandenen Gemälden im Preise von 5540 M. unter die Vereinsmitglieder verlost worden sind. Das für das vorige Jahr bestimmte Nietenblatt „Willkommener Besuch“, Kupferstich von Deininger nach Sohn, ist zur Verteilung gelangt. Für das laufende Jahr wird als Nietenblatt ein Kupferstich von A. Wagenmann in München nach dem im Kölnischen Museum befindlichen Gemälde „Schnadahüpfln“ von A. Lüben zur Ausgabe kommen. Für die Jahre 1890 und 1891 sind dem Kupferstecher J. Bankel in München zwei Nietenblätter (Pendants) nach den besonders für den Stich gemalten Bildern „Freundschaft“ und „Liebe“ von R. Beyschlag in Ausführung gegeben worden, während für das Jahr 1892 dem Kupferstecher A. Wagenmann wiederum ein Pendant zum diesjährigen Nietenblatt nach einem Bilde „Taufschmaus“ von A. Lüben in Bestellung gegeben ist. Zum Ankauf von Kunstwerken für die im Dezember d. J. stattfindende Verlosung kommen voraussichtlich wieder etwa 24000 M. zur Verwendung. Von Privaten wurden im abgelaufenen Jahre 26 Kunstwerke zum Preise von 12660 M., vom Kölnischen Museumsverein ein Gemälde zu 3500 M. und vom Central-Dombauverein für die Prämienkollekte 76 Kunstwerke zum Betrage von 52720 M. angekauft. Der Gesamtankauf in der Kunstausstellung umfasst demnach 139 Werke zum Verkaufspreise von 88640 M. Nach der vom Geschäftsführer Schmidt erstatteten und von den bestellten Revisoren Geheimrat Schnitzler und Bankier Deichmann als richtig bescheinigten Rechnungsablage betrugen die Einnahmen im vorigen Jahre insgesamt 158952 M. und die Ausgaben 122021 M., wonach also ein Reservefonds von 36931 M. verbleibt. Nachdem die Versammlung Entlastung erteilt, wurde derselben noch eine übersichtliche Darstellung der Rechnungsergebnisse des Vereins in den 50 Jahren seines Bestehens (1839 bis 1888) unterbreitet, der wir folgende interessante Zahlen entnehmen. Der Verein hat in dem genannten Zeitraum im ganzen 104993 Aktien ausgegeben und dafür 1574895 M. eingenommen. Die Ausgaben betrugen insgesamt für Kunstwerke zur Verlosung unter die Vereinsmitglieder 781872 M., für Nietenblätter 311818 M., zu Stiftungen öffentlicher Kunstwerke 27367 M., vertragsmässige Abgabe an die Stadt Köln zur Erwerbung von Kunstwerken für das Museum 182567 M., und an Verwaltungskosten 494815 M., zusammen 1798439 M. In der Kunstausstellung gelangten im ganzen 32447 Werke zur Ausstellung. Davon wurden angekauft 1554 zur Verlosung im Verein zu oben erwähntem Preise von 781872 M., von Privaten, der Stadt Köln und dem Museumsverein 940 zum Preise von 552307 M. und zu den bisherigen Kölner Dombaulotterien 1961 im Preise von 1182317 M., im ganzen also 4455 Kunstwerke zum Gesamtpreise von 2516496 M. Der Vorstand glaubt auf diese Ergebnisse mit hoher Befriedigung zurückblicken zu dürfen. Der Kölnische Kunstverein ist am 2. Februar 1839 gegründet worden und besteht demnach 50 Jahre. Von einer Jubiläumsfeier hat der Vorstand jedoch unter dem Eindrucke der wiederholten Todesfälle unter seinen Mitgliedern Abstand nehmen zu sollen geglaubt. Bei den letzten Wahlverhandlungen wurden die im Turnus ausscheidenden Mitglieder des Ausschusses, die Herren Sanitätsrat Dr. Canetta, Geh. Rat Ed. Joest, Baurat Pflaume, Rentner A. v. Carstanjen, Baron Alb. v. Oppenheim, E. Oelbermann, Bürgermeister Thewalt, Regierungsrat Florschütz und Rentner Friedr. v. Wittgenstein wieder-, und die Herren Kommerzienrat Gust. Michels, Fabrikant Otto Andreae, Verwaltungsgerichts-Direktor Schommer, Verlagsbuchhändler J. P. Bachem, Kaufmann Rob. Heuser und Konsul Eug. Rautenstrauch in den Ausschuss neugewählt. Der Vorstand ist bereits früher durch die Herren Justizrat Rob. Esser, Geh. Justizrat v. Fuchsius, J. M. Farina und Baron Alb. v. Oppenheim ergänzt worden. In der nach Schluss der Generalversammlung abgehaltenen Ausschusssitzung wurde noch eine Reihe ansprechender Gemälde für die Verlosung angekauft.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Th. Fr. *Neue Erwerbungen der Ungarischen Landesgemäldegalerie.* Bekanntlich wird der Hauptstock der Gemäldesammlung im Akademiepalaste zu Pest von der alten Esterhazygalerie gebildet, die bis 1865 in Wien eine beliebte Sehenswürdigkeit gebildet hatte. Aber auch fremde, gar nicht unbedeutende Bestandteile sind zu jenem Hauptstock hinzugekommen, u. a. die grossen Schenkungen von Arnold Ipolyi, von J. L. Pyrker, die Zuzüge aus dem ungarischen Nationalmuseum und die neuen Ankäufe. Die letzteren sollen uns hier in aller Kürze beschäftigen. Hervorragend unter den neuen Erwerbungen ist eine Madonna mit Heiligen von *Gerolamo dai Libri*, ein gut erhaltenes Bild, das den Namen des Künstlers und die Jahreszahl 1511 trägt. Sehr interessant ist ein monogrammirtes weibliches, lebensgrosses Bildnis von *Lodewyk v. d. Helst* mit der Datirung 1674. Ein frühes Bild, eine Verstossung der Hagar, von *Gov. Flinck* (bezeichnet und datirt mit 1640) ist für die Entwickelung des genannten Meisters von Wichtigkeit. Zu nennen sind auch ein *Rembrandt:* Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, eine dem *Brekelenkamp* zugeschriebene Bauernstube, ein Stillleben von *Jan v. d. Velde* d. jüng. (Diagnose von A. Bredius), ein nettes, kleines Reitergefecht von dem seltenen *J. Junius*, der hier offenbar stark unter dem Einflusse des Esaias v. d. Velde steht, und ein Ecce homo, das nach meiner, versuchsweise vor zwei Jahren gemachten, Bestimmung dem *Jan Lys* zugeschrieben wird. Ganz neuerlich sind zwei vortreffliche Stillleben angekauft worden: ein *Heda* von 1656 und ein *P. Claesz* von 1647. Auf dem ersteren Bilde, das etwa einen Meter im Gevierte misst, beherrscht

ein grosser Schinken das Ganze, das in Hedas breiter, fetter Manier sehr virtuos gemalt ist. Die Bezeichnung findet sich am Rande des weissen Tuches, das vorne über den Tisch herabhängt. In dem Stillleben des Pieter Claesz, einem Breitbild von etwa 0,90 × 0,80, bildet eine angebrochene Pastete den Mittelpunkt all' der Reste eines reichlichen Nachtisches, wie sie uns vom Künstler in flotter Malerei vorgeführt werden. Das Monogramm und die Jahreszahl liest man auf einer Messerklinge. Ich hoffe an anderer Stelle ausführlicher auf die bedeutende Galerie in Pest zurückkommen und von einigen Neukaufen sprechen zu können, die im Laufe der jüngsten Jahre daselbst vorgenommen worden sind.

— Von den Wohnhauseinrichtungen, die auf der *Nordwestdeutschen Gewerbe- und Industrieausstellung in Bremen* als geschlossene Gesamtbilder vorgeführt werden, nehmen die Bremischen zwei Drittel des Raumes in Anspruch; an diese schliesst sich die Provinz Hannover, die Tischlerinnung und mehrere bedeutende Möbel- und Dekorationsgeschäfte in Hannover und Osnabrück an. Die Hannoversche Tischlerinnung liefert, der Bremer Anlage gegenüber, eine aus fünf Zimmern bestehende grosse Wohnhauseinrichtung. Im ganzen gelangen aus Hannover fünfzehn Zimmerausstattungen zur Ausstellung. Das Grossherzogtum Oldenburg beabsichtigt, vier Räume auszustellen, welche sich um so interessanter gestalten dürften, als voraussichtlich zwei derselben später für fürstliche Empfangszimmer auf dem Oldenburger Bahnhofe verwendet werden. Nicht weniger als dreissig Wohnräume der verschiedensten Art liefert Bremen und ausserdem wird auf Veranlassung des Bremer gemeinnützigen Bauvereins die Einrichtung eines einfachen, den in der Eintrachtstrasse errichteten Bauten völlig entsprechenden Arbeiterwohnhauses vorgeführt.

Diese strassenähnlich gestaltete, für allerlei Verkaufsstände und Läden bestimmte Örtlichkeit, die „Rue du Caire" der nordwestdeutschen Ausstellung, wird u. a. ein altbremisches Haus haben; von ihm aus wölbt sich ein Bogen nach dem die andere Seite des Einganges bildenden alten Turm. Während die Strasse nur, statt der gewöhnlichen Buden- oder Zeltreihe, ein abgeschlossenes, für Nordwestdeutschland charakterisches Bild darbieten soll und deshalb nur das Erdgeschoss der anstossenden Häuser ausgebaut ist, wird jenes Gebäude nicht bloss äusserlich im Stil unserer Vorfahren gehalten werden, sondern von oben bis unten in seinen Einrichtungen vollständig der früheren Zeit entsprechen. Den Bau dieses für Wirtschaftszwecke und Versammlungen bestimmten Hauses, wie den der Strasse, haben die Bremer Architekten *A. Dunckel* und *J. Poppe* übernommen. — Ein Vogelperspektivbild der Ausstellung wird von dem Maler *Weeser-Krell* in Charlottenburg angefertigt. — Die Edelmetallindustriellen sind eifrig thätig, um die Ausstellung ihrer Bedeutung entsprechend zu beschicken. Zu diesem Zwecke haben die Firmen *W. Lameyer & Sohn*, Hofjuweliere in Hannover, *Wilkens & Söhne, Wilkens & Danger, Koch & Bergfeld* in Bremen eine Kommission gebildet, welche zunächst in Verbindung mit dem Direktor des Bremischen Gewerbemuseums, *Aug. Töpfer*, sämtliche Firmen dieses Gewerbzweiges zur Beschickung der Ausstellung aufgefordert hat. Die Edelmetallindustrie wird einen geschlossenen, länglich viereckigen Raum im Mittelschiff der grossen Ausstellungshalle einnehmen.

⁂ *Eine Ausstellung von Meisterwerken der bedeutendsten Porträtmaler des 19. Jahrhunderts* soll am 1. März im alten Museum zu *Brüssel* eröffnet werden. Das Komitee für diese Ausstellung hat sich, wie der „Vossischen Zeitung" geschrieben wird, aus Kunstfreunden und hervorragenden belgischen Künstlern unter dem Vorsitze der Gräfin von Flandern gebildet.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

— n. *Vorlesungen im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.* Vom 20. Januar an liest Dr. *P. Jessen* über die Litteratur des Kunstgewerbes in zehn Vorlesungen am Montag jeder Woche, Dr. *Alfr. Meyer* über die dekorative Plastik Italiens von der altgriechischen Zeit bis zur Hochrenaissance (Dienstags), der erstgenannte ferner über das Ornament der deutschen Renaissance (Freitags). Dr. *O. v. Falke* über Email, Schmuck und Juwelierarbeiten (Donnerstags). Die Vorlesungen finden abends von $8^1/_2$ bis $9^1/_2$ Uhr statt.

* *Schliemanns neueste Trojanische Ausgrabung.* Gegen die von uns in Nr. 10 der Chronik abgedruckte Erklärung der Herren Prof. Niemann und Major Steffen veröffentlicht Herr *Ernst Bötticher* eine längere Erklärung, welcher wir die nachfolgenden Sätze entnehmen: „Die Herren sind nicht berechtigt, zu sagen, „die von Hauptmann a. D. Bötticher erhobenen Beschuldigungen erwiesen sich als durchaus unbegründet", und wie weit die fernere Behauptung zutrifft, dass ich die Übereinstimmung der in den Werken „Ilios" und „Troja" von Dr. Schliemann und Dr. Dörpfeld gegebenen Darstellung mit dem wirklichen Sachverhalte in mehreren wichtigen Punkten eingeräumt hätte, hängt lediglich von der Definition des Wortes „wichtig" ab. Der ursprüngliche Zustand der Ausgrabungen bleibt heute — sieben Jahre nachher — durchaus unsicher. Obschon selbstverständlich die jetzige Ausgrabungsstätte die Bauten von Hissarlik nicht so wiedergiebt, wie dieselben vor Zeiten im Schutte begraben wurden, und obgleich ich die Art und Weise, wie diese Ausgrabungen vorgenommen worden sind, auch heute noch als zweckmässig beim besten Willen nicht anerkennen kann, so habe ich doch aus dem unmittelbaren Verkehre mit den Herren Schliemann und Dörpfeld und aus der persönlichen Anschauung der Situation die Überzeugung gewonnen, welche mich veranlasst hat, den Vorwurf der mala fides loyal zurückzuziehen und nachstehende Erklärung zu Protokoll zu geben:

„Meine zuletzt in dem Buche „La Troie de Schliemann" ausgesprochene Auffassung, als habe Dr. Dörpfeld bei der Fortnahme von Mauern künstlich Bilder geschaffen, die den thatsächlichen Verhältnissen widersprechen, ist auf die Thatsache zurückzuführen, dass ich bei langjährigem vergleichenden Studium von Text, Plänen und Abbildungen der Bücher „Ilios" und „Troja" einander widersprechende Darstellungen gefunden habe mit Bezug auf den thatsächlichen Befund der Ruinen zu Hissarlik. Die in dieser Auffassung liegende Anschuldigung des Herrn Dr. Dörpfeld habe ich bona fide im Interesse der Aufhellung einer wissenschaftlichen Kontroverse erhoben und kann darum nicht zugeben, dass darin eine Verleumdung gelegen habe. Ich bedauere, dass Herr Dr. Dörpfeld sie als solche empfunden hat, während es mir nur darauf ankam, der Wissenschaft zu nützen und nicht etwa Herrn Dörpfeld zu schaden. Obwohl ich noch jetzt glaube, dass Herr Dr. Dörpfeld in einem und dem andern Punkte sachlich irrt, so liegt es mir doch völlig ferne, demselben mala fides vorzuwerfen." Bötticher behält sich schliesslich eine weitere wissenschaftliche Erörterung der Hauptfrage vor. Wir unsererseits werden demnächst in der Lage sein, den Lesern über die sachlichen Ergebnisse der letzten, unter Schliemanns Augen und auf seine Kosten durchgeführten Ausgrabung einen authentischen Bericht vorzulegen.

S. *Zur Feier des Winckelmannsfestes* hatte sich am 9. Dezember eine grosse Anzahl von Mitgliedern und Gästen der *Archäologischen Gesellschaft in Berlin*, unter diesen Se. Excellenz der Kultusminister Herr Dr. von Gossler, eingefunden. Der Versammlungsraum war ausser durch die Büste Winckelmanns durch eine ungewöhnlich reiche Zahl von Bildern geschmückt. Es waren dies acht Probetafeln aus dem in Vorbereitung begriffenen vierten Hefte der Antiken Denkmäler des Kaiserl. deutschen archäologischen Instituts, ferner die schöne Publikation der altertümlichen Bronzearbeiten, welche in der Grotte des Zeus auf dem kretischen Ida gefunden worden sind, aus dem Museo italiano di antichità classica, endlich die zahlreichen Tafeln des demnächst erscheinenden Werkes von C. Humann und O. Puchstein, Reisen im nördlichen Syrien. Als Festschrift war den Mitgliedern schon vorher durch die Post zugegangen die mit vier Tafeln ausgestattete Abhandlung von *Reinhard Kekulé* über die Bronzestatue des sogenannten Idolino. Nach Begrüssung der Versammlung und kurzer Erläuterung der ausgehängten Bilder nahm der Vorsitzende, Herr *Curtius*, das Wort zu einem Vortrage über *Karl Bötticher*, den Verfasser der Tektonik, welcher in diesem Sommer als der letzten einer von denen gestorben ist, die 1840 auf Eduard Gerhards Einladung zum ersten Winckelmannstage zusammentraten. In eingehender Weise schilderte der Redner den Lebens- und Bildungsgang dieses um das Verständnis der griechischen Architektur hochverdienten Mannes und erneuerte in eindrucksvollster Weise das Andenken an den einsamen Forscher, der trotz einer Geistesthat, wie sie die Kunstwissenschaft seit den Tagen Winckelmanns und Lessings nicht aufzuweisen hat, schon zu Lebzeiten halb vergessen war. „Vereine wie der unsrige", so schloss der Redner, „sind recht dazu berufen, Altes und Neues richtig zu verbinden und den schwankenden Tagesstimmen gegenüber das wahrhaft Bedeutende treu in Ehren zu halten; darum habe ich mich auch berechtigt und berufen geglaubt, dem langjährigen Mitgliede unserer Gesellschaft diese Worte des Andenkens zu widmen." — Darauf sprach Herr *Robert* über eine Klasse von *Reliefbechern aus Thon*, von denen eine grosse Sammlung neuerdings in den Besitz des Königlichen Museums in Berlin gelangt ist, welche Illustrationen zur Ilias, zur Odyssee, dem epischen Cyklus und dem thebanischen Sagenkreis enthalten, Illustrationen, welche durch Beischriften und Citate aus den illustrirten Gedichten erläutert sind. — Zum Schluss sprach Herr *Puchstein* über Phidias. Von der Kunst des Phidias, dessen Werke sämtlich untergegangen sind, muss man sich durch das Studium der genaueren Kopien der Athena Parthenos und durch den Vergleich derselben mit sonstigen Werken des 5. Jahrhunderts v. Chr. eine Anschauung bilden. Man gelangt dann zu dem Schluss, dass dem Original der Parthenos in der Gewandbehandlung ein sehr strenger und einfacher Stil eigentümlich war, der von Phidias nicht der dorischen Architektur des Parthenon zuliebe für die Darstellung der Göttin gewählt, sondern eine natürliche Folge seiner künstlerischen Bildungsstufe war. Denn die Parthenos, vor 447 entworfen, gehört der gleichen Kunstperiode an, wie die Hippodameia im Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia, die Hestia Giustiniani u. a. Man ist daher weder berechtigt, auf das Original der Parthenos die völlige Freiheit des Stiles zu übertragen, die sich an den Giebelfiguren und dem Fries des Parthenon zeigt, noch auch diesen neuen und namentlich in der Gewandbehandlung viel entwickelteren Stil gerade dem Phidias oder seiner Werkstatt zuzuschreiben. Auch die Kompositionen zu den Giebeln und dem Friese werden nicht von Phidias herrühren. Denn die einzige uns genauer bekannte Komposition, die sicher auf Phidias zurückgeht, die erst jetzt in einer pergamenischen Kopie des Parthenos entdeckte Geburt der Pandora, entspricht nach ihrem stilistischen Charakter völlig der Mittelgruppe des olympischen Ostgiebels. Den wahren Künstler der Parthenonskulpturen — die Metopen ausgenommen — zu ermitteln, scheinen technische Kennzeichen eine zuverlässige Handhabe darzubieten. Die Giebelfiguren und der Fries sind die ältesten Skulpturen, bei denen der sogenannte laufende Bohrer angewendet ist. Sie und die Reliefs an der Balustrade des Nikepyrgos unterscheiden sich gerade durch die mit jenem Instrument hervorgebrachten Effekte von den gleichzeitigen und späteren Bildwerken, wie den Parthenonmetopen, den Friesreliefs am Theseion, dem grössten Teile des Niketempelfrieses, der Nike des Paionios u. a., die sämtlich ohne den laufenden Bohrer ausgeführt sind. Nach Pausanias hat zuerst *Kallimachos*, der Erfinder des korinthischen Kapitells, den Stein mit dem Bohrer bearbeitet. Dass diese Erfindung gerade in der Zeit gemacht worden ist, als man die Parthenongiebel herstellte (bis 434 v. Chr.), ist daran kenntlich, dass der Bohrer noch nicht an dem ionischen Kapitell der Propyläen, deren Bau 437 begonnen wurde, dagegen bereits an dem Kapitell des Niketempels (ca. 430) wahrzunehmen ist. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass eben der Erfinder der neuen Technik, Kallimachos selbst, die Parthenongiebel gearbeitet hat und hierin Proben der an ihm gerühmten *elegantia et subtilitas artis marmorariae* zu erkennen sind.

*** *Die Angelegenheit des Dombaues in Berlin* wird jetzt eifrig gefördert. Wie die Nordd. Allg. Ztg. mitteilt, liegt das nach Massgabe der kaiserlichen Entscheidung umgearbeitete Projekt bereits dem Kultusministerium vor und wird dann dem Kaiser unterbreitet werden. Damit dürften alle Instanzen durchlaufen sein und dem Beginne des Baues nichts mehr im Wege stehen.

⊙ *Adolf Menzel* hat kürzlich ein neues Gouachebild, *„Brunnenpromenade in Kissingen"*, vollendet, zu welchem er die Studien während seines vorjährigen Aufenthaltes in dem Badeorte gemacht hat, der ebenso wie Karlsbad der Sammelplatz eines internationalen Publikums aus aller Herren Ländern ist. Diesen Charakter hat Menzel in seinem Augenblicksbilde mit glücklicher Hand und ebenso glücklichem Humor festgehalten. Er giebt gewissermassen einen Ausschnitt aus dem Wandelbilde der Brunnenpromenade, und in dieser Absicht, deren höchstes Ziel grösste Lebendigkeit, Anschaulichkeit und Naturwahrheit ist, hat er auf alles verzichtet, was irgendwie an Komposition oder Arrangement erinnern könnte. So kommt es ihm z. B. gar nicht darauf an, von einem Herrn nur einen Teil des Armes und der Hand zu zeigen, welche einen widerspenstigen Hund an einer Kette festhält. Und so ist das ganze Bild aus einzelnen Beobachtungen und Studien zusammengesetzt, welche beweisen, dass das Auge des greisen Meisters noch nichts von seiner Schärfe, die Hand noch nichts von ihrer Sicherheit und sein Humor noch nichts von seiner Frische eingebüsst haben. — Das Bild war in Berlin durch die Wagnersche Kunsthandlung (H. Pächter) zur Ausstellung gebracht worden.

*** *W. v. Kaulbachs Karton, „Die Schlacht bei Salamis"*, welchen Kaiser Wilhelm von der Witwe des Künstlers gekauft hat, wird auf Befehl des Kaisers seinen Platz im ersten Corneliussaale der Berliner Nationalgalerie erhalten.

*** *Der Ausbau des Hochschlosses in Marienburg* ist, wie die „Danziger Zeitung" meldet, bis zum Eintritt des Winters kräftig fortgeschritten. Die Wiederherstellung des Hauptturmes ist zu Ende geführt. Im anstossenden Ostflügel

ist Kellergeschoss und erstes Stockwerk neu eingewölbt, im Südflügel sind die Granitpfeiler zur Einwölbung der unteren Geschosse neu hergestellt und auch ein Teil der Gewölbe noch fertig geworden. Vollendet sind die Wölbarbeiten im Westflügel. Nach Abbruch einiger durch Kauf in den Besitz der Schlossbauverwaltung gelangten alten Häuser an der Nogatseite ist die alte Umfassungsmauer erneuert worden. In der Vorburg ist die Wiederherstellung des alten Ordensrüsthauses, des sogenannten Karwan, welches der Militärverwaltung als Ersatz für das in polnischer Zeit zwischen Hoch- und Mittelschloss eingebaute, zum Abbruch bestimmte Zeughaus des Landwehrbezirks Marienburg überwiesen worden ist, zu Ende geführt worden.

VOM KUNSTMARKT.

— n. *Berliner Kunstauktion.* Am 5. Februar kommt bei *R. Lepke* in Berlin eine wertvolle Sammlung von Kupferstichen und Radirungen, darunter das reiche Werk des G. F. Schmidt, viele Rembrandtsche Radirungen, Albr. Dürer, A. v. Ostade zur Versteigerung. Sie stammt aus dem Nachlasse des Herrn *A. Schiffner* und umfasst 1157 Nummern.

— n. *Frankfurter Kunstauktion.* Am 28. Januar versteigert die Firma *Rud. Bangel* in Frankfurt a. M. eine Reihe Gemälde älterer und neuerer Meister, im ganzen 194 Nummern, welche zum Teil aus Privatbesitz stammen, zum Teil von den Künstlern selbst zum Verkaufe ausgeboten werden.

ZUR ABWEHR.

In der Kunstchronik vom 26. Dezember 1889 bespricht Herr *E. W. Moes* meine Publikation des Stammbuches von Wybrand de Geest (Oud Holland, 1889, III) und nennt dieselbe „leider sehr mangelhaft“. Er begründet dies Urteil mit folgenden Worten: „Wir lesen, dass Crabeth, Bramer, Poelenborch und andere Künstler das Buch mit Inschriften bereichert haben und die Inschriften selber erfahren wir nicht.“ — Dies widerspricht den Thatsachen. Ich habe von den Inschriften *immer* im Wortlaut mitgeteilt: die Unterschrift, die Orts- und Zeitangabe, etwaige Devisen und diejenigen Angaben, aus welchen persönliche Beziehungen zwischen dem Inskribenten und de Geest hervorgehen (wie z. B. bei Hor. Meinsma, Henr. de Haen, Joh. Fabri). Die poetischen Ergüsse der Inschriften habe ich allerdings mit der einen Ausnahme, welche mir kunsthistorisches Interesse zu bieten schien (Quintynus de Waerdt) weggelassen, habe ihr Vorhandensein aber jedesmal angegeben. Ich bezweifle, ob Herr Moes jene Sprüche, Krüppelverse, Wortspiele mit dem Namen de Geest u. s. w. bekannt sind. Wären sie es, er würde sich gewiss nicht nach ihrer Veröffentlichung sehnen; ich selbst würde es keiner kunsthistorischen Zeitschrift zumuten können, derartigen fraglichen Gedichten Platz einzuräumen. Jeder, der einigermassen mit dem Durchschnittswerte dieser Stammbuchlitteratur bekannt ist, wird mir hierin, wie ich glaube, recht geben.

Leipzig, 7. Januar 1890.

CORN. HOFSTEDE DE GROOT.

ZEITSCHRIFTEN.

Gewerbehalle. 1890. Liefg. 1.

Taf. 1. Schmiedeeiserne Beschläge (deutsche Renaissance). Aufgenommen von W. Kolar in Wien. — Taf. 2. Schreibtisch, Schrank und Tisch. Entworfen von R. Hinderer in Stuttgart. — Taf. 3. Grabmal auf dem Pragfriedhof in Stuttgart. Entworfen von C. v. Leins. — Taf. 4. Geschmiedeter Kandelaber, Treppengeländer, Kamingitter. Entworfen und ausgeführt von Ed. Puls in Berlin. — Taf. 5. Buffet im Stil Louis XIV. Entworfen von J. Knobl in Wien. — Taf. 6. Tafelaufsatz in Silber. Entworfen und ausgeführt von Gorham & Co. in New-York. — Taf. 7. Stoffmuster (italienische Frührenaissance). Aufgenommen von Ludwig Gerstner in Wien.

Die Kunst für Alle. Jahrg. 5. Heft 8.

Anselm Feuerbach. Von Fr. Pecht. (Mit Abbild.) — Der Einzug in Paris am 1. März 1871. Von Heinrich Lang. — Kunstbeilagen: Die Poesie. Von A. Feuerbach. — Medea. Von dems. — Madonna. Von dems.

Architektonische Rundschau. 1890. Heft 3.

Taf. 17. Ausstellungsgebäude des Württembergischen Kunstvereins in Stuttgart. Erbaut von Eisenlohr & Weigle. — Taf. 18 u. 19. Schloss Dioszegh. Erbaut von F. v. Neumann. — Taf. 20. Villa Schulz in Lichterfelde. Erbaut von A. L. Zaar in Berlin. — Taf. 21. Theater in Rotterdam. Erbaut von J. Verheul. — Taf. 22. Thorturm des Schlosses Pernstein in Mähren. — Taf. 23. Fischhalle und Bureaugebäude des Herrn J. Wallau in Mainz. Erbaut von E. Harz. — Grabmal des Dichters Quintana in Madrid.

Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins in München. Heft 11 u. 12.

Die Hamburgische Gewerbe- und Industrieausstellung. Von H. Groothoff. (Schluss.) (Mit Abbild.) — Deutsche Goldschmiedearbeiten im Dome zu Rieti. Von L. Gmelin. — Die kunstgewerblichen Schulen auf der Pariser Ausstellung. Von Ferd. Moser. — Das Studium der Naturformen. — Kunstbeilagen: Taf. 33. Beichtstuhl in der Klosterkirche Ottobeuren. Arbeit von M. Hörmann aus Villingen. Aufgenommen von C. F. Göser in München. — Taf. 34. Antependium. Italienische Applikationsarbeit aus dem 16. Jahrhundert. — Taf. 35. Standührchen. Entworfen von M. Kiendl. — Taf. 36. Stoffmuster. Nach Bildern in der alten Pinakothek in München, gezeichnet von E. Pfeiffer. — Vergoldete Silberpokale. Aufgenommen von L. Gmelin. — Wandfeld mit Konsoltisch und Spiegel. Entworfen und ausgeführt von O. Fritzsche. — Bucheinband in Ledermosaik. Französische Arbeit aus dem 16. Jahrhundert. Aufgenommen von A. Niedling.

Chronik für vervielfältigende Kunst. Nr. 11.

Callots grosse misères de la guerre. Von S. R. Koehler. (Mit Abbild.)

ZUR NACHRICHT.

Von Künstlern, Verlegern, Vereinen etc. gehen mir noch immer Zusendungen über Stuttgart zu. Ich mache darauf aufmerksam, dass ich seit beinahe fünf Jahren in Karlsruhe ansässig bin. *W. LÜBKE.*

Preisausschreiben für eine Originalradirung.

Um das Interesse für die originalen Schöpfungen der Radirkunst zu heben und nach seinen Kräften zu fördern, beabsichtigt der Hamburger Kunst-Verein für das Jahr 1890 eine Originalradirung (Malerradirung) als Prämienblatt an seine Mitglieder zu verteilen. — Zu diesem Behufe richtet der unterfertigte Vorstand hierdurch an alle deutschen Radirer des In- oder Auslandes das Ersuchen, sich an einem Wettbewerb zu beteiligen. — Wie erwähnt, handelt es sich ausschliesslich um Originalarbeiten und zwar um solche, die bislang nicht in den Handel gelangten. — Ueber das Motiv, sowie über die Bildgrösse hat der Vorstand beschlossen, keine einschränkenden Bestimmungen zu treffen, auch ist die Bestimmung der Radirung als Wandschmuck oder für die Mappe dem Ermessen der Künstler anheimgegeben.

Der Verein benötigt mindestens 1800 Exemplare (eine Nachbestellung ist vorbehalten) und bewilligt einen Preis von M. 4.50 pro Blatt.

Die Wahl erfolgt durch den Ausschuss des Kunst-Vereins.

Anderweitige Preise oder Gratifikationen werden nicht verteilt, jedoch wird der Ausfall der Wahl, falls die künstlerische Qualität der eingesandten Blätter eine Wahl rechtfertigt — öffentlich bekannt gemacht.

Die Abgabe von Abdrücken der Originalarbeit seitens der Künstler, bezw. deren geschäftlichen Vertreter ist Bedingung.

Nach Verlauf eines Jahres nach der Ablieferung der Exemplare an den Kunst-Verein, steht dem Künstler das Recht des öffentlichen Vertriebes zu.

Die verehrlichen Bewerber werden ersucht, ihre Arbeiten bis zum 1. Oktober 1890 einzuliefern. Die gesandten Arbeiten werden, zu einer Ausstellung vereint, dem Publikum zur Anschauung gebracht werden.

Hamburg, im Dezember 1889.

Der Vorstand
des Hamburger Kunst-Vereins

Das nachstehend angezeigte Werk, ein Seitenstück zu dem im Jahre 1887 erschienenen Quartbande „Die Münchener Malerschule in ihrer Entwickelung seit 1871" von demselben Verfasser, ist soeben erschienen.

Ich biete dasselbe wiederum den **Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst** zu

einem ermässigten Preise

an, unter der Voraussetzung, dass die Bestellung bis zum **1. März** erfolgt.

Aus der

Düsseldorfer Malerschule.

Studien und Skizzen von Dr. Adolf Rosenberg.

Mit zahlreichen Holzschnitten und 16 Kupfern. gr. 4. Fein geb.

Ausgabe A., mit Kupfern auf chinesischem Papier, geb. mit Goldschnitt. 25 Mark.

Ausgabe B., mit Kupfern auf weißem Papier, geb. ohne Goldschnitt. 20 Mark.

Ermässigter Preis

für Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst und des Kunstgewerbeblattes für

Ausgabe A. (statt 25 Mk.) **15 Mark.** — Ausgabe B. (statt 20 Mk.) **12 Mark.**

Bestellungen sind an die Buchhandlung zu richten, bei der das Abonnement läuft, oder an die Verlagshandlung unter Einsendung des Betrages.

Leipzig, im Januar 1890. E. A. Seemann.

Marmorblock zu verkaufen
feiner weisser carrarischer.
2 m × 90 cm × 70 cm. Offerten unter F. B. 1048 an Rudolf Mosse, Berlin W., Friedrichstrasse 66 erbeten.



Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Unter der Presse befindet sich:

Die altchristl. Bildwerke des Lateranmuseums

untersucht und beschrieben von

Johannes Ficker.

Gedruckt mit Unterstützung der Centraldirektion des Archäologischen Institutes.

Umfang etwa 20 Bogen.

Kunstberichte

über den Verlag der **Photographischen Gesellschaft** in **Berlin.** In anregender Form von berufener Hand geschrieben, geben dieselben zahlreiche, mit vielen Illustrationen versehene interessante Beiträge zur Kenntnis und zum Verständnis des Kunstlebens der Gegenwart. Jährlich 8 Nummern, welche gegen Einsendung von 1 Mark in Postmarken regelmässig und franco zugestellt werden. Inhalt von No. 4 des II. Jahrganges: **Deutschlands Fürsten. — 3 Scenen aus dem Befreiungskriege. Aus dem Reiche der Sage.** *Einzelnummern 20 Pfennig.*

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann*. - Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN Heugasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 14. 30. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

REMBRANDT ALS ERZIEHER.

Von einem Deutschen.

∗ Unter diesem kuriosen Titel ist soeben (bei C. L. Hirschfeld in Leipzig) ein beachtenswertes Buch erschienen, welches sich als ein „Heroldsruf an die jetzige junge aufstrebende deutsche Generation“ ankündigt, und das gesamte Bildungswesen der Nation, vor allem das künstlerische, der einschneidendsten Betrachtung unterzieht. Für die „vorwiegend künstlerisch gestaltete Kulturepoche“, welche das deutsche Volk nach seiner politischen Wiedergeburt nun anzustreben hat, wird ihm als geschichtliches Ideal *Rembrandt* vorgeführt, weil in diesem sich in besonders klarer Weise die „wesentliche Eigenschaft des Volkscharakters der Deutschen, der *Drang nach freier Eigenart*“, verkörpert. Neben Rembrandt stellt der Verfasser eine Gruppe anderer typischer Repräsentanten urdeutschen Wesens, Luther, Shakespeare, Bismarck auf, betont die Grundverwandtschaft ihrer Naturen und misst an dem so gewonnenen Massstabe einige gefeierte Autoritäten der Gegenwart, wie Mommsen, den er den modernen Erasmus nennt, Dubois-Reymond, den Famulus Wagner der heutigen specialistischen Wissenschaft, um auf diesem Wege manche weit verbreiteten Vorurteile zu zerstören.

Wir lassen die nicht in unser Gebiet einschlagenden Kapitel ausser acht und beschäftigen uns hier nur mit einzelnen brennenden Fragen der Kunstpolitik des geistreichen Buches, die nach dessen ganzer Tendenz den Hauptinhalt bilden. Eines dieser Kapitel behandelt die Organisation der öffentlichen Kunstsammlungen und führt den Titel: *Musen und Museen.*

Der Autor plaidirt für die Pflege der Kunst in den deutschen Mittelstädten, weil in den Millionenstädten das atemlose Jagen nach Gewinnst, die Modesucht, die Sittenverderbnis der Kunst nur Nachteil bringen. Die Mittelstädte wären dagegen, wie Harlem und Leiden im einstigen Holland, recht geeignet zu künstlerischen Pflanzstätten.

Aber „Könnerschaft, nicht Kennerschaft sollten diese Städte treiben“, sagt der Autor, — „den Musen, nicht den Museen sollten sie ihre Kräfte widmen; kunsterzeugend, nicht kunstverzehrend sollten sie sich verhalten. Es giebt ein eigentümliches Gesetz der Geschichte, dass die Dinge sich mit der Zeit in ihr Gegenteil verkehren: man sieht es an der katholischen Kirche, deren prunkvolle Hierarchie sehr wenig dem Sinne Christi entspricht; man sieht es an den deutschen Gymnasien, welche das gerade Gegenteil von den griechischen Gymnasien sind; und man sieht es nicht zum wenigsten an den heutigen Museen, welche auf den Namen der Musen gegründet, sich deren Dienste doch vielfach hinderlich erweisen. Denn die Musen sind die Vertreterinnen der schöpferischen, nicht der registrirenden Geistesrichtung“. — „Museen enthalten Dinge, welche aus ihrem organischen Zusammenhange gerissen sind; in der Kunst ist der organische Zusammenhang aber alles; auch die vollkommenste Sammlung von menschlichen Augen, in Spiritus gesetzt, kann nicht den ganzen Menschen ersetzen“. — „Wie die politische, so hat auch die künstlerische Freizügigkeit ihre Schattenseiten; sie führt dazu, dass schliesslich nichts an seinem Platze, in seiner gebührenden Umgebung, in seiner Heimat bleibt: das Kunstwerk wird heimatlos, das Schlimmste, was ihm passiren kann. Dem sollte möglichst ent-

gegengewirkt werden. Die übliche Aufstellung der Gegenstände in den Museen, nach Rubriken, ist direkt kunstwidrig".

Der Vorschlag, welchen der Autor macht, um diesen Übelständen abzuhelfen, stimmt im wesentlichen mit *Lenbachs* bekannten Ideen überein. Er sagt: „Es giebt grosse deutsche Kunststädte, in welchen sich die Künstler rühmen, selten oder nie ein Museum zu besuchen; das ist nicht das richtige Verhältnis der neuen zur alten Kunst; aber die Schuld solcher Ungehörigkeiten liegt überwiegend an der Beschaffenheit der Museen selbst. Es wäre daher ratsam und zweckmässig, das Prinzip *einzelner einheitlich dekorirter Innenräume*, wie man es in grösseren Museen und Ausstellungen teilweise schon anzuwenden begonnen hat, nach Kräften zu erweitern und womöglich zum herrschenden zu machen; dadurch wird nicht nur auf den Verstand und das Auge, sondern auch auf das Gefühl und das Urteil des Beschauers gewirkt". — „Museen sind Erziehungsorgane; das ist das Verhältnis zum gesamten Volk; blosse Belegsammlungen für wissenschaftliche Forschung sollen sie nicht sein. Es wäre nicht recht, wollte man der Muse, statt der Leier, ein Lexikon unter den Arm geben".

Und wie denkt sich der Autor die *Erziehung und Bildung unserer Künstler?* Das Rembrandt-Ideal giebt darüber Aufschluss. Alle Nachahmung, alles Akademische muss von Grund aus beseitigt werden. „An die Kunst*gesinnung* der alten Zeiten soll man sich halten, nicht an ihre Kunst*leistungen;* man soll die letzteren niemals im einzelnen nachahmen". Das war bekanntlich auch die Art des Carstens. Er nahm die Statuen des Antikensaals in sein Gedächtniss auf, er läuterte dadurch seine Phantasie; aber er zeichnete sie nicht nach. — Alle Kunst muss vom Volksboden, vom Stammescharakter ausgehen. „Der holsteinische Maler soll holsteinisch, der thüringische thüringisch, der bayrische bayrisch malen: durch und durch, innerlich und äusserlich, gegenständlich wie geistig. Auf dieses uralte Volksrecht muss man zurückgreifen; eher wird eine Wendung zum Bessern nicht eintreten; eher wird der Deutsche, der politisch eine Heimat gefunden, eine künstlerische Heimat nicht finden". — Der Künstler muss wieder „bürgerlich" werden, wie in alter Zeit. „Nicht der heutige Maler mit seiner manierirten Samtjacke, sondern Walther von der Vogelweide mit dem Schwert an der Seite, Peter Vischer im Schurzfell und Rembrandt in der Arbeitsbluse sind die rechten Künstlertypen". — So wie Phidias der höchste Ausdruck des volkstümlichen hellenischen Geistes, Rembrandt dasselbe für Holland war, so soll es der deutsche Künstler — der Zukunft für den deutschen Volksgeist werden. Dahin aber gelangt niemand durch Nachahmung, nur durch „Treue gegen sich selbst, Treue gegen das angeborene enge Stück deutscher Erde, Treue gegen den weiten lebendigen deutschen Volksgeist". — „Die deutsche Kunst wird desto besser sein, je deutscher sie ist". — „Eine fremde Handschrift nachzuahmen ist in der Kunst ebenso überflüssig und unter Umständen verdammlich, wie es dies im Leben ist".

Man hat hierdurch den Massstab für die Beurteilung, welche der Autor der klassischen Grundlage der modernen Künstlerbildung angedeihen lässt. — „Unsere jetzige höhere Bildung steht noch unter dem Zeichen Winckelmanns". Aber was für die Anfänge der modernen deutschen Geistesart notwendig war, das ist dies keineswegs auch noch heute. „Der Mann empfindet anders und soll anders empfinden als der Jüngling". — „Der Jüngling schwärmt für Welt und Menschheit; der Mann hält etwas auf seine Ahnen und Stammesgenossen". — „Das deutsche Geistesleben muss nicht mehr um die „Sonne" Homers, sondern um die deutsche „Erde" zirkuliren". — „Wer Rembrandt schätzt, braucht die Antike nicht gering zu schätzen. Ersterer selbst war im Besitz einer grossen Sammlung von antiken Bildwerken; aber er liess sich nicht direkt von ihnen beeinflussen", — „er bildete seinen Geist, aber nicht seinen Pinsel nach der Antike". — „Goethe, der sich das Fremde assimilirte[1]), Shakespeare, der es überwand, und Rembrandt, der es vollkommen von sich fern hielt, sind vorbildlich für das gesamte deutsche Volk".

Wir glauben genug von den Worten des Autors phonographirt zu haben, um den Leser auf das Werk begierig zu machen, das über so manche Herzensangelegenheit der Nation kernige Wahrheiten enthält. Vielen mögen dieselben bitter schmecken, Einzelheiten im Ausdruck auch mit Recht für excentrisch gelten: der Grundanschauung wird man schwerlich seinen Beifall versagen können. Über die Persönlichkeit des hochbegabten und vielbelesenen Autors wagen wir keine Vermutung. Manchmal war es uns

1) Über den Goethekultus unserer Sprachforscher und Litteraturhistoriker findet sich manches köstliche und scharfe Wort eingestreut. So z. B.: „Die heutige Waschzettellitteratur über Goethe ist kaum mehr wert als — die Weste Schillers, welche in Gohlis bei Leipzig unter Glas und Rahmen gezeigt wird".

beim Lesen der kurz angebundenen, feurig und kühn vordringenden Sätze, als sei es ein Bekannter, den die Zeitschrift erst vor kurzem für ihre Sache warb. Jedenfalls begrüssen wir in ihm einen echten Patrioten, der von weit ausschauendem Standpunkt aus für die höchsten Güter unseres Volkes kämpft.

BÜCHERSCHAU.

—n. *Der Allgemeine Kunstausstellungskalender* von *Gebr. Wetsch* in München, Schützenstr. 5, ist erschienen. Er enthält eine Übersichtskarte sämtlicher Ausstellungsorte, ein Kalendarium mit Daten der Eröffnungen und Schliessungen sowie der Einlieferungstermine; ferner allgemeine Regeln bei Beschickung von Ausstellungen, genaue Angaben über die periodischen, cyklischen und permanenten Ausstellungen, endlich eine statistische Tabelle über die Gründung, Mitgliederzahl und Thätigkeit der Kunstvereine.

* Unter dem Titel „*Wien vor 150 Jahren*“ giebt die Verlagshandlung von Lehmann uud Wentzel in Wien eine Lichtdruckpublikation heraus, welche als Gegenstück oder als geschichtliche Grundlage zu den bekannten Werken desselben Verlags über die Wiener Neubauten zu betrachten ist und in architektonischen wie in wissenschaftlichen Kreisen gewiss Interesse erregen wird. Ist in der letzteren Publikation das neue Wien der jüngstverflossenen Decennien dargestellt, so soll uns in dem vorliegenden Werke das alte Wien gezeigt werden, wie es zur Zeit *Fischers von Erlach* bestand und grösstenteils im prächtigsten Barockstil neu geschaffen wurde. Die Hauptbauten des genannten Meisters werden fast sämtlich der Publikation erscheinen, besonders ausführlich die Hofbibliothek, dann die sogen. Reichskanzlei, das Projekt für die Hofburgfassade gegen den Michaelerplatz, das Palais Trautson, die Peterskirche u. s. w. Den Lichtdrucken liegen die Kupfer der bekannten Kleinerschen Werke und andere gleichzeitige Stiche zu Grunde. — Das Werk erscheint in 15 Heften zu je 10 Tafeln. Jede Lieferung kostet 3 Fl. ö. W.

In New-York erscheint seit Dezember 1889 ein neues wöchentliches Kunstblatt unter dem Titel: The Studio. Der Preis einer Nummer ist 5 Cents (20 Pf.).

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

*** *Über eine angebliche Auffindung des Grabes der Kleopatra* haben englische Zeitungen Nachrichten verbreitet, welche mit Vorsicht aufzunehmen sind. Es heisst in diesen Meldungen, dass ein Grieche einen steinernen Sarkophag mit einem weiblichen Skelett bei Grabungen in seinem Garten in Alexandrien gefunden hat und dass die Reliefdarstellungen an den Flächen des Sarkophags sowie der an dem Skelett gefundene Goldschmuck es wahrscheinlich machten, dass hier wirklich das Grab der Kleopatra entdeckt worden sei. Diesen Vermutungen stellt ein Artikel der Berliner „Post“ die Berichte des Plutarch gegenüber, welche mit dem Fundbestande in vollem Widerspruche stehen. Nach Plutarch im Leben des Antonius hatte sich Kleopatra bei Lebzeiten einen grossen, wie es scheint, mindestens zweistöckigen Grabbau herrichten lassen. Es heisst dort: Als Antonius misstrauisch wurde, ob sie nicht des jungen Caesar Unternehmungen begünstigte, „liess sie in das von ihr aufgeführte Begräbnis und Denkmal, welches ein Gebäude von ausserordentlicher Schönheit und Höhe war und gleich neben dem Tempel der Isis stand, die kostbarsten Güter des königlichen Schatzes an Gold, Silber, Smaragden, Perlen, Ebenholz, Elfenbein und Zimmet und zuletzt eine Menge Fackeln und Werg zusammentragen, so dass Caesar (Octavianus), der befürchtete, sie möchte, wenn man sie zur Verzweiflung brächte, alle Kostbarkeiten verbrennen, von Zeit zu Zeit Leute an sie abschickte, die sie mit angenehmen Hoffnungen hinhalten mussten, während er selbst eiligst gegen die Stadt rückte.“ Als nun nach anfänglich günstigen Erfolgen des Antonius Sache immer schlechter wurde und seine Soldaten massenweise zu Octavian übergingen, nahm Kleopatra ihre Zuflucht in jenes Grabmal, welches demnach auch bewohnbare Gemächer, die wahrscheinlich später dem Todtenkultus dienen sollten, enthielt, und liess die Fallthür nieder, die mit Riegeln und Schlössern fest verwahrt wurde. Dort spielte sich der Schluss der ganzen Tragödie ab. Antonius macht einen Selbstmordversuch, wird aber noch lebend von Kleopatra und zwei treuen Dienerinnen in dies Grabmal hinaufgewunden und stirbt dort. Octavian sucht, ihn womöglich lebendig in seine Gewalt zu bekommen, und es gelingt ihm wenigstens, dass einige seiner Getreuen in den Grabbau eindringen und Kleopatra zunächst am Selbstmorde hindern. Mehrere Könige und Feldherren baten dann darum, den Antonius beerdigen zu dürfen; allein Cäsar wollte der Kleopatra den Leichnam nicht nehmen lassen, welcher denn auch von ihren Händen mit königlicher Pracht beigesetzt wurde, da sie Erlaubnis erhielt, alles, was sie wollte, dazu zu gebrauchen. Nun ist wohl vorauszusetzen, dass diese Beisetzung eben in dem von ihr erbauten Prachtgrabe stattgefunden hat. Ihr Tod ist bekannt; was sie aber noch unmittelbar vor demselben sich von Caesar brieflich erfleht hatte, dass sie neben Antonius begraben würde, das wurde ihr auch gewährt. „Obwohl nun Caesar“, so erzählt Plutarch „über den Tod dieser Frau sehr ungehalten war, konnte er doch nicht umhin, ihren Edelmut zu bewundern, und liess ihren Leichnam neben dem des Antonius mit königlicher Pracht beisetzen. Auch erhielten die beiden Kammerfrauen auf seinen Befehl ein ehrenvolles Begräbnis.“ Aus diesem unverdächtigen Berichte ist mindestens das eine klar, dass der Sarkophag der Kleopatra nicht allein gefunden werden kann, sondern, dass zugleich der des Antonius mitentdeckt werden muss. Wenn aber beide in dem von Kleopatra erbauten, mehrstöckigen Grabbau beigesetzt wurden, so müsste eine ganze Grabanlage und nicht ein vereinzelter Sarkophag gefunden werden.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

= tt. *Heidelberg.* Der hiesige Kunstverein hat am 10. Januar seine Jahresversammlung abgehalten. Die Zahl der Mitglieder hat um elf zugenommen und ebenso war die Anzahl der im letzten Jahre ausgestellten Gemälde, Zeichnungen etc. grösser, als je zuvor. Durch den Verein selbst und durch Private wurden Gemälde für im ganzen 7545 Mark angekauft.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. *Die Schultesche Kunstausstellung in Berlin* hat den dortigen Kunstfreunden wiederum die erste Bekanntschaft mit einem vielversprechenden jungen Landschaftsmaler vermittelt, dem Düsseldorfer *Fr. Schwinge*, einem Schüler Dückers. In 38 Aquarellen, deren Motive sämtlich der Insel Rügen, den Küstengegenden und dem Innern, entnommen sind, entfaltet der Künstler eine grosse Sicherheit und Kraft der malerischen Darstellung, welche sich nicht mit skizzen

haften, geistreichthuenden Andeutungen begnügt, sondern das Landschaftsporträt in sehr sorgsamer Durchführung und doch mit poetischer Auffassung und feinster Ausbildung der Luft, des Lichts und der Grundstimmung wiedergiebt. Die Schärfe der Zeichnung verliert sich nirgends in Trockenheit, und die plastische Wiedergabe der Formen wirkt nirgends hart und leblos. Auch auf die Behandlung der Staffage ist eine bei solchen Studien ungewöhnliche Sorgfalt verwendet worden. — Von den übrigen neu ausgestellten Bildern sind einige schon durch die vorjährige Münchener und frühere Ausstellungen bekannt geworden: so des Neapolitaners Giuseppe *de Sanctis* seltsames Bild: „Abendgebet am byzantinischen Hofe im 5. Jahrhundert“, auf welchem der Blick auf Byzanz und den Bosporus bei Sonnenuntergang fesselnder und poetischer ist als derjenige auf den Kaiser und seinen Hofstaat, die starr wie chinesische Götzen in einer prächtigen Halle thronen, ferner die mehr bizarre als erfreuliche Humoreske „Kämpfende Faune“ von *Franz Stuck* und *Defreggers* „Holzknechte in der Sennhütte“, eines seiner liebenswürdigsten und auch koloristisch wertvollsten Bilder aus dem letzen Jahrzehnt. Unter den Neuheiten ist an erster Stelle eine eben vollendete grosse Landschaft von *Oswald Achenbach* „Die Tempel von Paestum“ zu nennen, ein Motiv, das der Künstler unseres Wissens hier zum ersten Male behandelt hat. Wir erhalten einen Blick auf die beiden Tempel bei voller Tagesbeleuchtung zur Frühjahrszeit. Nur etwa die Hälfte des Himmels ist leicht bedeckt, und die Vegetation, spärliches Wiesengrün und bunte Blumen und Büsche, leuchtet noch in voller Frische. Die Landstrasse, die sich im Vordergrunde hinzieht, ist von einigen Figuren belebt, die mit dem Pflanzenwuchs zu einem farbigen Bouquet verbunden sind, welches einen pikanten Kontrast zu dem feierlichen Ernst der dorischen Architektur, dem blauen Meeresstreifen im Hintergrunde und dem leicht violett angehauchten Horizonte bildet. — *B. Piglhein* hat ein mit ausserordentlicher Feinheit durchgeführtes Pastell ausgestellt: eine völlig unbekleidete Nymphe, welche im Grase am Rande eines waldumsäumten Teiches auf dem Bauche liegt und nach einem bunten Schmetterlinge hascht. Die grauen Schatten der Abenddämmerung sind mit dem Fleischton zu einer überaus zarten Harmonie zusammengestimmt. *C. v. Merode's* alte Geflügelhändlerin, welche ihre „frische Ware“ ausbietet, zeugt von nicht geringerem koloristischen Geschmack und Geschick als des Künstlers „Wiener Fischmarkt“. Eine Humoreske von *B. Vautier*, zwei Kinder, welche in einer Küche gebadet werden, reiht sich den früheren trefflichen Darstellungen des Meisters aus dem Kinderleben würdig an, und eine Partie aus dem Giardino Giusti in Verona, die berühmte Cypressenallee bei Sonnenuntergang, von *Felix Possart* zeigt, dass dieser Künstler mit der oberitalienischen Natur bereits ebenso vertraut geworden ist wie mit derjenigen Spaniens.

Die diesjährige akademische Kunstausstellung in Berlin wird in der Zeit vom 29. Juni bis 5. Okt. im Landesausstellungsgebäude stattfinden. Den bisherigen Bestimmungen entgegen ist es den Künstlern gestattet, mehr als drei Werke einzusenden, die Aufnahme finden sollen, soweit es der Raum zulässt. Da im vorigen Jahre grössere Werke wegen der engen Räumlichkeiten in der Akademie ausgeschlossen werden mussten, ist in diesen Jahre die Einsendung von monumentalen Schöpfungen besonders erwünscht.

NEUE DENKMÄLER.

= tt. *Frankfurt a. M.* Im Anschlusse an die auf Seite 116 in Nr. 4 der neuen Folge der Zeitschrift für bildende Kunst im Januar d. J. gebrachte Nachricht über den Wettbewerb des auf dem Platze vor dem zoologischen Garten zur Erinnerung an das erste und neunte Deutsche Bundes- und Jubiläumschiessen zu errichtenden monumentalen Brunnens, können wir heute weiter mitteilen, dass der Centralausschuss des Deutschen Bundesschiessens am 11. Januar die Modelle des „Germania-Brunnens“ besichtigt und an Ort und Stelle den Beschluss gefasst hat, einen nochmaligen engeren Wettbewerb unter vier Künstlern zu veranstalten. Zu diesem engeren Wettbewerbe sollen die Bildhauer *Moritz Seidel* und *Rudolf Eckhardt*, die Verfasser der zwei preisgekrönten Modelle, sowie die hiesigen Bildhauer Professor *Widemann* und *Anton Carl Rumpf* eingeladen werden.

x. Die Ausführung des *Kaiser-Wilhelm-Denkmals in Düsseldorf* ist dem Bildhauer *Karl Janssen*, dessen Entwurf bei dem Wettbewerb mit dem ersten Preise gekrönt und von den Preisrichtern als zur Ausführung empfohlen wurde, übertragen worden. Die Platzfrage ist ebenfalls endgültig entschieden; das Denkmal wird auf dem von der Stadtverwaltung bewilligten Platz in der Alleestrasse, in der Kreuzung der Elberfelder- und Kommunikationsstrasse, errichtet werden.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

= tt. *Stuttgart.* Bildhauer Professor *Donndorf* hat die Büste des am 14. Januar hier verstorbenen Dichters Dr. Karl von Gerok, Oberhofpredigers und Prälaten, noch nach dem Leben modellirt.

Der Zwist innerhalb der Pariser Künstlerschaft ist trotz Bouguereau's Rücktritt und trotz der Vorverhandlungen noch nicht beigelegt worden. Im Gegenteil haben sich, den neuesten Meldungen zufolge, die Gegensätze noch mehr verschärft, und es hat sich unter dem Vorsitz Meissoniers eine neue Vereinigung unter dem Namen „Nationale Gesellschaft der schönen Künste“ gebildet, welche beschlossen hat, allen französischen und auswärtigen Künstlern den Beitritt zu gestatten. Der Industriepalast bleibt der alten Gesellschaft für ihre Ausstellung überlassen.

⊙ *Der Bildhauer Joseph Kaffsack* in Berlin hat den Auftrag erhalten, für den Festsaal des Rathauses in Leipzig eine Büste Kaiser Wilhelms II. auszuführen. Zu diesen Zwecke hat ihm der Kaiser kürzlich eine Sitzung gewährt. Die in Hermenform komponirte Büste ist eine Stiftung des Geh. Kommerzienrats Kröner in Stuttgart. Derselbe Künstler hat das Modell für ein Denkmal der Kaiser Wilhelm I. und Friedrich III. vollendet, welches auf dem Giebichenstein bei Halle a. S. errichtet werden soll. Die Anordnung ist eine durchaus eigenartige. Mit Benutzung der felsigen Umgebung hat der Künstler die kolossale Gestalt einer Walküre dargestellt, welche, mit dem Schwerte in der Rechten, den aus einer Höhle hervorgekrochenen Drachen der Zwietracht zertritt und die einen Palmenzweig haltende Linke auf einen mit Lorbeerzweigen bekränzten Schild stützt, der mit den Reliefporträts der beiden Kaiser geschmückt ist.

An ausserordentlichen Forderungen für Kunstzwecke sind im *preussischen Staatshaushaltsetat* für 1890/91 folgende Posten aufgestellt: 20000 M. als erste Rate zur ordnungsmässigen Aufstellung und Katalogisirung der Sammlungen des *Kupferstichkabinets*, wofür im ganzen 200000 M., auf 10 Jahre verteilt, bewilligt werden sollen; 120000 M. als zweite und letzte Rate zur Errichtung eines Gebäudes für die *Gipsformerei der kgl. Museen* in Charlottenburg, für welche im vorjährigen Etat 150000 M. als erste Rate bewilligt waren; 7000 M. für *Reinigung von Skulpturen*, insbesondere der Pergamenischen; 150000 M. zur Ergänzung

des Unterrichts am *Kunstgewerbemuseum* behufs Einrichtung von Werkstätten zur Ausführung von Entwürfen der Schüler; 20000 M. für die Vollendung der künstlerischen Ausschmückung des *Zeughauses*.

— *Aus Düsseldorf.* In der am 14. Januar abgehaltenen Sitzung der Stadtverordneten gab der Oberbürgermeister Lindemann bekannt, dass bezüglich der Ausschmückung des Rathaussaales ein Erlass des Kultusministers an den Regierungspräsidenten eingegangen sei, dessen wesentliche Abweichung von dem zu Ende 1888 von der Stadtverordnetenversammlung gefassten Beschlusse darin bestehe, dass die Landeskommission sich gegen die Beschränkung des auszuschreibenden Wettbewerbs auf die Düsseldorfer Künstlerschaft ausspricht, dieselbe vielmehr auf alle in Preussen lebenden und aus Preussen stammenden Künstler ausgedehnt wissen will. Die Kosten für die Ausmalung, welche auf 60000 Mark veranschlagt sind, sollen dann zur Hälfte vom Staat, zur andern Hälfte vom Kunstverein für Rheinland und Westfalen getragen werden. Der Stadt sollen dagegen diejenigen Aufwendungen zufallen, welche durch etwaige architektonische Umänderungen in dem Rathaussaale bedingt werden. Der Oberbürgermeister *Lindemann* empfahl die möglichst unveränderte Annahme der vom Minister gestellten Bedingungen, damit die schon so lange schwebende Angelegenheit endlich in Fluss käme. In gleicher Weise sprach sich der Stadtverordnete Maler *Fritz Röber* aus, welcher betonte, dass die Düsseldorfer Künstlerschaft sich auch dem allgemeinsten Wettbewerb gewachsen fühle und dass gegen den Wunsch des Ministers nichts einzuwenden sei. Die Vorlage wurde darnach unverändert angenommen.

H. A. L. *Hugo Bürkners Radirung nach Jan van Eycks berühmtem „Flügelaltärchen“* in der Dresdener Galerie, die bereits in der Kunstchronik No. 6, Sp. 87 erwähnt wurde, ist nunmehr im Kommissionsverlag von *A. Gutbier* in Dresden erschienen. Das Blatt entspricht allen Erwartungen, die man auf eine Arbeit des Dresdener alten Meisters setzen konnte, dessen Bedeutung allerdings in erster Linie nicht auf dem Gebiete des Kupferstiches und der Radirung, sondern auf dem des Holzschnittes liegt. Bürkner hat die Feinheiten des Originals, namentlich in Hinsicht auf die Zeichnung mit rühmlichster Sorgfalt wiedergegeben, während es ihm weniger gelungen ist, die Klarheit und Leuchtkraft der Farben in seiner Reproduktion ahnen zu lassen. Auch scheint er von dem Bestreben geleitet worden zu sein, das Eckige und Harte der Originalfiguren, welches das moderne Auge, das nicht durch ein längeres Studium der altniederländischen Kunst geschult ist, so leicht im Genusse stört, zu mildern. Jedenfalls können wir den Kunstfreunden die Erwerbung des in der Grösse des Originals gehaltenen Blattes nur empfehlen; eine wiederholte Betrachtung desselben, wie sie der Eigenbesitz allein gestattet, führt zur Auffindung immer neuer Reize, die den kleinen Altar als eine der schönsten Perlen der Jan van Eyckschen Kunst erscheinen lassen. — Mit der Herausgabe dieser Radirung hat die Generaldirektion der königlichen Sammlungen die Vervollständigung des im Jahre 1872 vorläufig zum Abschluss gebrachten alten Galeriewerkes in Angriff genommen. Wir wollen hoffen, dass sie bei diesem Bestreben auch in Zukunft eine so glückliche Hand verraten möge, wie sie bei der Auswahl des in Rede stehenden Blattes bewiesen hat.

* *Das neueste Bild von Jan Matejko:* „Die Aufnahme der Juden in Polen im Jahre 1096“, ist vor kurzem in Wien eingetroffen und schmückt nun als Hauptzierde den Salon des Reichsratsabgeordneten Dr. Rapoport, welcher das Werk bei dem Meister bestellte. Es stellt die Scene dar, wie die aus Deutschland geflüchteten Juden dem ihnen Schutz verheissenden König Ladislaus Hermann ihre Huldigung darbringen. Der Vorgang spielt sich in lebensvollster Anschaulichkeit vor dem in reichen architektonischen Formen prangenden romanischen Schlosse in Kruszwica ab. Die linke Seite füllen die von Bewaffneten geleiteten Juden; die Hauptfigur der rechten Seite ist König Ladislaus Hermann im Thronsessel; neben ihm sehen wir den Erzbischof Alexander, das Aufnahms-Privilegium haltend, dann den Reichskanzler Seciech, einen Geldsack in der Hand, den Herzog Magnus von Breslau und endlich einige Bauern, welche mit Speisen und Getränken beladen sind. Im Mittelgrunde stehen hoch aufragend die beiden Söhne des Königs, der eine, seinen Lieblingsfalken auf der Schulter, wohlwollend vor sich hin blickend, der andere das entblösste Schwert quer vor sich haltend, mit weniger geneigtem Ausdruck. In der Loggia wohnt die Königin, ein kunstvoll gearbeitetes Juwelenkästchen tragend, mit ihrem Gefolge, dem auch ein drastisch charakterisirter Priester angehört, der Scene bei. Der ganze Vorgang ist mit überzeugender Deutlichkeit erzählt und die zahlreichen Figuren lösen sich innerhalb der bestimmt von einander getrennten Hauptgruppen mit plastischer Klarheit ab. Jede der Persönlichkeiten ist aufs schärfste und lebendigste charakterisirt, und in allen Details der Kostüme und Waffen, der Architektur und des sonstigen Beiwerks ist überdies jene Fülle realistischer Kenntnis ausgebreitet, welche dem Künstler eigen ist. Das Bild misst etwa 2 Meter Länge und die Figuren haben ungefähr ein Drittel Lebensgrösse. Am unteren Rand steht die Bezeichnung: Jan Matejko 1889.

— *Zur Konservirung von Zeichnungen.* Wir erhalten die nachfolgende Zuschrift: „In No. 11 der neuen Folge Ihrer Kunstchronik finde ich auf Seite 172—173 eine Mitteilung betreffs des fast sicheren Unterganges eines Werkes von *Peter Cornelius* in Berlin. Gestatten Sie mir, Ihnen meine Erfahrung auf diesem Gebiete zu unterbreiten. Von der Hand des alten Fr. Preller besitze ich dessen Umrisszeichnungen seines Genellifrieses. Alle diejenigen Blätter, die Preller auf einen Baumwollstoff hatte kleben lassen, zeigten plötzlich höchst bedenkliche Abschabungen auf der Bildfläche. Ich sandte alles an Hauser in München. Dieser löste behutsam den Baumwollstoff ab, entfernte jede Spur von Kleister von der Rückseite des Papiers und bestrich diese mit einer, allen Insekten Widerstand leistenden Masse. Wenn man jetzt die Blätter gegen scharfes Licht hält, so gewinnt man die Überzeugung, dass Würmer aus dem Kleister sich entwickelt haben müssen und dass diese das Papier zernagten. Ohne Hausers rettende Hand würde Prellers Werk in aller Kürze gründlich zerstört worden sein. Bei Verwendung von Kleister ist eine Insekten tötende Beimischung entschieden geboten. Mit vorzüglicher Hochachtung *Arnold Otto Meyer*.“

* *Von den Gebäuden der letzten Pariser Weltausstellung* werden erhalten bleiben: Die Maschinengalerie, die Centralkuppel mit der Dreissig-Meter-Galerie, die Paläste der schönen und freien Künste, die Galerien Rapp und Desaix, der Park, die Terrassen und Wasserwerke, endlich selbstverständlich der Eiffelthurm.

ZEITSCHRIFTEN.

Christliches Kunstblatt. 1890. No. 1.

Zur Erinnerung an Bernhard Neher.

Mitteilungen des k. k. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie. Neue Folge. Heft 1.

Die kaiserliche Waffensammlung im neuen Hofmuseum. Von J. v. Falke. Hessische Bauernstühle. Von A. Riegl.

L'Art. No. 616.

Ercole de' Roberti. Von A. Venturi. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1889. L'art dans nos colonies et pays de protectorat. Von L. Brès. (Mit Abbild.)

AUSSTELLUNGSKALENDER FÜR 1890.

Augsburg. Kunstverein (Siehe auch Vereinigte süddeutsche Kunstvereine.)
Baden-Baden. Kunstverein. Permanente Ausstellung.
Bamberg. Kunstverein. Konservator Bauer. (Siehe auch Vereinigte süddeutsche Kunstvereine.)
Barmen. Kunstverein. Vierwöchentliche Gemäldeausstellung. Vom 6 April bis 4 Mai Anmeldung bis 15 März.
Berlin. Preussischer Kunstverein Verein Berliner Künstler, Wilhelmstrasse. Fritz Gurlitt, Behrenstrasse 29 W. — Ed Schulte, Unter den Linden. – Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen vom 1. Februar bis 15. März. Schriftführerin Helene Lobedan SW. Hafenplatz 5.
Bielefeld. Wanderausstellung mit Münster vom 13. April bis 15. Mai. Anfragen an Rittm. E. von zur Mühlen, Münster i/W.
Bremen. Grosse Kunstausstellung der Nordwestdeutschen Gewerbe- und Industrieausstellung. Anmeldung bis 15. April. Einsendung bis 1. Mai. Vom 1. Juni bis 30. September. Geschäftsführer Max Mischel.
Breslau. Th. Lichtenberg.
Budapest. Ungarischer Landesverein für bildende Kunst. Vom 15. November bis 15. Januar 1891. Anmeldung mit Formular bis 20. Oktober. Sekretär Dr. N. v. Szmereszányi.
Chemnitz. Kunsthütte: Permanente Ausstellung.
Danzig. Beginn der Ausstellung der Östlichen Kunstvereine am 2. Dezember 1890. — Kunstausstellung bei A. Scheinert.
Darmstadt. Kunstverein. Permanente Ausstellung.
Dresden. Sächsischer Kunstverein: Permanente Ausstellung, mit Ausnahme der Zeit der Ausstellung der Kgl. Akademie, welche gewöhnlich vom 15. Mai bis 15. Juli dauert. (Anfragen an Alph. Höme, Kastellan.) — Ernst Arnold, Kgl. Hofkunsthandlung. — Emil Richter.
Düsseldorf. Eduard Schulte. — Bismeyer & Kraus. — Jos. Marschheuser. — Kunsthalle (Friedrichsplatz): Permanente Ausstellung. — Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. Dauer der Ausstellung vom 25. Mai bis 21. Juni. Spätester Einlieferungstermin 15. Mai 1890.
Erfurt. Kunstverein. Permanente Ausstellung.
Frankfurt a/M. Kunstverein. Permanente Ausstellung. Rud. Bangel.
Freiburg i/B. Permanente Ausstellung.
Fürth. Kunstverein. Permanente Ausstellung.
Gera. Kunstverein Anmeldung bis 10. März. Einsendung bis 20. März. Eröffnung 30. März. Schluss 1. Mai. Schriftführer Rechtsanwalt Schönemann.
Gotha. Kunstverein. Permanente Ausstellung.
Graz. Steiermärkischer Kunstverein, vom 21. April bis 2. Juni.
Hamburg. Kunstverein. L. Bock & Sohn. — L. Günther. — J. F. Holzmann. — M. Stettenheim.
Hannover. Westlich der Elbe verbundne Kunstvereine. 1. Februar Eröffnung. Am 6. April in Magdeburg. Am 20. Mai in Halberstadt. Am 24. Juni in Erfurt. Am 15. August in Nordhausen. Am 15. September in Braunschweig. Anfragen an Stadtrat Fubel in Halle a/S.
Heidelberg. Kunstverein. — Permanenter Turnus mit Mannheim.
Heilbronn. Permanente Ausstellung im Kunstverein.
Karlsruhe. Kunstverein.
Kassel. Kunstverein. Permanente Ausstellung.
Köln. Kunstverein im Wallraf-Richartz-Museum. Permanente Ausstellung. — Permanente Ausstellung von Ed. Schulte.
Königsberg. Bons Kunstsalon. — Hübner & Matz.
Krakau. Kunstverein. Permanenter Turnus mit Lemberg und Posen. Anfragen an Severin Boehm in Krakau.
Krefeld. Museumsverein. Permanente Ausstellung.
Leipzig. Kunstverein im Museum. Zusendungen nur auf vorherige Anfrage. — Pietro del Vecchio. Permanente Ausstellung. Der Verein der Kunstfreunde hält jährlich vier Verlosungen (Februar, Mai, September und Dezember) und kauft hierzu Gemälde aus Del Vecchio's Kunstausstellung.
Lemberg. (Siehe Krakau.)
Linz a. d. D. Oberösterreichischer Kunstverein. 2 Ausstellungen: Vom 1. Juli bis 31. August und vom 1. September bis 31. Oktober. Auskünfte bei Maler J. M. Kaiser.
Lübeck. Ausstellung des Kunstvereins im Juli. (Siehe Rostock.)
Mannheim. (Siehe Heidelberg.)
Memel. Ostdeutscher Kunstverein. (Wanderausstellung mit Tilsit und Allenstein.) Mitte April bis Ende Juli. Anfragen an Konsul Gerlag, Memel.
München. Jahresausstellung der Münchener Kunstgenossenschaft. Vom 1. Juli bis Mitte Oktober Anmeldung mit Formular bis 1. Mai. Sekretär Wirkl. Rat Adolf Paulus. — Kunstverein. Permanente Ausstellung. — Fleischmannsche Hofkunsthandlung. P. Kaeser. H. Wimmer & Comp., Wittelsbacherplatz. H. L. Neumann.
Münster. Westfälischer Ausstellungsverband. Vom 1. März bis 10. April. Schriftführer Rittmeister a. D. von zur Mühlen, Münster i/W.

Nürnberg. (Siehe unter Vereinigte süddeutsche Kunstvereine.)
Posen. (Siehe Krakau.)
Prag. Kunstverein für Böhmen. Einsendung und Anmeldung (mit Formular) bis 31. März. Ausstellung vom 15. April bis 15. Juni. — Nicolaus Lehmanns Kuusthandlung
Regensburg. Permanente Ausstellung. (Siehe Vereinigte süddeutsche Kunstvereine.)
Rostock. Vereinigte Kunstvereine von R., Lübeck und Stralsund. Einsendung bis 1. Mai. Eröffnung am 15. Mai.
Salzburg. Kunstverein. Vom 15. Juni bis 15. September. Einsendung bis 1. Juni. Präsident Dr. Sedlitzky. (Keine Skulpturen.)
Schwerin i/M. Grossh. Museum. Anfrage an Hofrat Dr. Schlie.
Stralsund. Ausstellung im August. (Siehe Rostock.)
Strassburg i/E. Kunstverein. Anfrage an Ministerialrat Metz.
Stuttgart. Württembergischer Kunstverein (auch in Verbindung mit den süddeutschen Kunstvereinen). Permanente Ausstellung. Anfragen an Prof. R. Stier.
Weimar. Grossherzogl. Museum (Hofrat Ruland). — Permanente Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe.
Wien. Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Künstlerhaus, Giselastrasse.) Einlieferung bis 1. März. Von Mitte März bis Mitte Mai. Sekretär K. Walz, k. k. Rat. — Österreichischer Kunstverein, Stadt, Tuchlauben No. 8. — H. O. Miethke's Kunstsalon, Neuer Markt 13. L. T. Neumann, Hofkunsthandlung. J. Schnell & Sohn. Hirschler & Co., Graben 14.
Wiesbaden. Nassauischer Kunstverein. Permanente Ausstellung.
Zwickau. Kunstverein. Permanente Ausstellung.
Pfälzischer Kunstverein. Sitz der Verwaltung in Speier. Wanderausstellung in den Städten Speier, Ludwigshafen, Frankenthal, Germersheim, Neustadt, Dürkheim, Landau, Pirmasens, Zweibrücken und Kaiserslautern vom 1. März bis Ende Juni. Einsendungstermin bis spätestens am 20. Februar 1890 auf Grund persönlicher Einladung oder nach vorheriger Anfrage bei Reg.-Rat Freiherrn v. Löffelholz von Kolberg.
Rheinischer Kunstverein. Noch nicht neu konstituirt; es findet daher keine Ausstellung in diesem Jahre statt. Ausstellungen in einzelnen Städten beabsichtigt.
Vereinigte süddeutsche Kunstvereine zu Regensburg und Augsburg, Stuttgart, Würzburg, Heilbronn, Fürth, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth und Ulm. Gemeinschaftliche permanente Ausstellungen mit Austausch unter einander. Alle Kunstwerke aus Norddeutschland sind nach **Bayreuth**, aus Westdeutschland nach **Heilbronn**, diejenigen aus dem Süden und aus München nach **Augsburg** und diejenigen aus Österreich nach **Regensburg** einzusenden. Vorstand Baurat Sauer, Regensburg.
Kunstverein für das Grossherzogtum Hessen. Wanderausstellung zwischen Darmstadt, Mainz, Giessen, Offenbach a/M., Worms. Vorort Darmstadt. Anfragen an P. H. Kroh, Darmstadt.

Ausländische Kunstausstellungen.

Amsterdam. Arti et amicitiae. Frühjahrs- und Herbstausstellung am 1. April und 1. Oktober eröffnet. Dauer je 2 Monate. Sekretär Herr Maschhaupt.
Basel. Kunsthalle. Permanente Ausstellung. — (Siehe Schweizerischen Kunstverein.)
Brüssel. Société royale des beaux-arts. Vom 30. August bis 30. Oktober. Anmeldung erwünscht bis 1. August.
Dublin. Royal Hibernian Academy of Arts. Vom 3. Februar bis 26. April. Formulare von B. Colles Watkins, Lower Abbey Street, Dublin.
Kopenhagen. Permanente Ausstellung von Stockholm, Kunsthändler.
London. Internationale permanente Ausstellung im Krystallpalast. Anfragen an H. Lewis, Düsseldorf, Alexanderstrasse 26. Anmeldung bis 12. Oktober. Königliche Kunstakademie. Einlieferung 25./28. März. Incorporated Society of British Artists. Eröffnung am 7. April. Anfrage an Edw. Freeman, Suffolk Street Pall Mall East 5 W. London.
Luzern. Kunstgesellschaft. Vom 15. Mai bis 15. Oktober. — Ernst Zaeslein, Löwendenkmalmuseum.
Paris. Salon vom 1. Mai bis 20. Juni.
Warschau. Kunstverein. Permanente Ausstellung. Anfragen an Herrn Jos. Gornicki. — Alex. Krywult (Adr. Krakau, Florianstrasse 1.)
Schweizerischer Kunstverein. Die Kunstausstellung wird in folgenden Städten abgehalten: in Basel, Bern, Lausanne, Locle, Solothurn und Aarau. Schluss am 29. September. Die Einsendungen sind bis spätestens Anfang Juni anzumelden und bis Mitte Juni an das Komitee der Schweizerischen Kunstausstellung in Basel zu machen. Für Sendungen vom Auslande her muss im Frachtbrief, sowie in den Zolldeklarationen der Vermerk: „Zur Freipassabfertigung an der Grenze“ beigefügt sein.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW
WIEN
Heugasse 58.

UND

ARTHUR PABST
KÖLN
Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 15. 6. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

EDUARD BENDEMANN †.

Friedrich von Uechtritz giebt in der Einleitung zu seinen „Blicken auf das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben“ eine Charakteristik von der Kunstweise in der Malerstadt an der Düssel in den dreissiger Jahren. „Geleckte Sentimentalität“ erkannte er als den damals vorherrschenden Zug der Kunstübung in Düsseldorf. Doch gab es auch gesunde und tüchtige Elemente, zu denen neben C. F. Lessing hauptsächlich Eduard Bendemann gehörte. Recht klar wird uns das Hervorragen der beiden genannten Künstler über ihre Zeitgenossen bei einem Studiengange durch das Provinzialmuseum zu Hannover oder durch die Berliner Nationalgalerie, die beide sehr reich an Düsseldorfer Meistern sind. Lessing ist vor ungefähr zehn Jahren heimgegangen, bald folgte Hübner, und vor kurzem ist auch Bendemann in hohem Alter von seinem Geschick ereilt worden, nachdem er (1884) seinen Sohn Rudolf hatte hinsterben sehen.

Eduard Julius Friedrich Bendemann vertritt ein kleines Jahrhundert und hat viele Wandlungen deutscher Kunst mit angesehen. Den Aufschwung in den vierziger und fünfziger Jahren half er mit einleiten, und, wenngleich er später nicht mehr tonangebend auftrat, so ist er doch verhältnismässig lange modern geblieben. Noch im Jahre 1881 sah ich ihn frisch an der Arbeit bei der Restauration der Wandgemälde in der Realschule zu Düsseldorf. Damals war er nahe an Siebzig.

Bendemann ist zu Berlin am 3. Dezember 1811 geboren. Die Kindheit verfloss ihm in dem mit Glücksgütern gesegneten Elternhause zunächst ohne eigentliche Kunstübung. Erst etwa im 15. Jahre wurde ihm durch Jul. Hübner ein entscheidender Anstoss in künstlerischer Richtung gegeben, durch denselben Hübner, der später manche Anregung von seinem wenig jüngeren Schüler erhalten sollte. Nach Abschluss seiner Studien am Gymnasium widmete sich Bendemann völlig der Malerei. Von grösster Bedeutung ist dabei jedenfalls seine Lehrzeit bei W. v. Schadow in Düsseldorf gewesen, welchem Bendemann (und Hübner sowie viele andere, z. B. auch Lessing) dorthin folgte, bald nachdem Schadow die Leitung der Düsseldorfer Akademie übernommen hatte. Rasch arbeitete sich der junge Künstler zur Meisterschaft hinauf, wozu gewiss auch ein Aufenthalt in Rom (1830) sehr wesentlich beitrug. Bald nach seiner Rückkehr aus Italien trat er mit den „Trauernden Juden“ auf, die ihm sofort in den weitesten Kreisen einen Namen machten [1]). Man sieht das Bild heute im Kölner Museum (Nr. 966). Noch klebt hier Bendemann an der glatten sauberen Technik der Schule Schadows, noch ist die Färbung ohne besondere Kraft, auch finden wir gerade keinen hervorragenden Ausdruck in den Köpfen; gegen die bisherigen Leistungen der Düsseldorfer seit Cornelius' Zeiten bedeuteten die „Trauernden Juden“ aber einen grossen Fortschritt. Das Aufsehen, welches das Bild machte, lässt sich begreifen, der Einfluss verstehen, den es bald auf die zeitgenössischen

1) Es war 1827, als Bendemann nach Düsseldorf ging. Über die dortigen Zustände zu jener Zeit liest man manches Beachtenswerte im Nekrolog Schnaase's (Repertorium für Kunstwissenschaft I, 197 ff. und in Fr. Pechts „Deutsche Künstler“ III, wo Bendemanns eigene Erinnerungen an die alte Düsseldorfer Zeit mitgeteilt werden (S. 291).

Künstler ausübte. Hübners Hiob (in Frankfurt, 1836—1838) ist wohl der Bendemannschen Komposition nachempfunden, und sogar Führichs Trauernde Juden (Prag bei Nostitz) dürften nicht ganz unbeeinflusst durch Bendemanns Vorgang geblieben sein. Noch freier als in dem erwähnten Bilde bewegte sich Bendemann in seinem Jeremias (1834—35[1]). Mit heutigen Geschichtsbildern verglichen, zeigt das Bild freilich eine auffallende Glätte und eine Allgemeinheit in allem Stofflichen; doch führte auch dieses Werk die deutsche Malerei wieder um einen tüchtigen Schritt weiter. Zudem lagen ja die angedeuteten Mängel in der Zeit. Auch in Frankreich war man um die Mitte der dreissiger Jahre nicht viel weiter, wie denn auch die Franzosen dem Bendemannschen Jeremias ihre Anerkennung nicht versagen konnten. Das Bild war im Jahre 1837 im Salon ausgestellt. Der „Artiste" brachte eine eingehende Beurteilung des Jeremias, die dem Künstler gern etwas am Zeuge flicken möchte, aber endlich doch zugesteht: „Le tableau de M. Bendemann est un ouvrage fort estimable et, on peut le dire, un des plus estimables du Salon"[2]). Es war derselbe Salon, der auch Lessings Hussitenpredigt zu sehen gab, was zu einer Vergleichung herausfordert. Bendemanns Gemälde ist ungleich monumentaler angelegt als Lessings Hussitenbild, wie denn überhaupt sein ganzes Wesen mehr dem Grossen und Ruhigen zustrebte als Lessings Weise, die einerseits dramatischer ist, andererseits aber sich in späteren Jahren von der Geschichtsmalerei im grossen Stil abwendete, um ausschliesslich zur Landschaftsmalerei, zur Liebe seiner Jugend, zurückzukehren. Bendemann wieder setzt die Landschaft in fast auffälliger Weise zurück. Dem monumentalen Zuge seiner Begabung zu gehorchen, hatte Bendemann reichliche Gelegenheit, als er nach einem längeren Aufenthalte in Berlin nach Dresden berufen wurde (1838), um daselbst als Professor an der Akademie zu wirken und im königlichen Schlosse jene Reihe von sorgsam durchgebildeten Wandgemälden auszuführen, die durch Wort und Bild weit bekannt geworden sind[3]). Wir haben hier eine bedeutende Leistung vor

1) Schon 1835 widmet Naglers Künstlerlexikon dem jungen Künstler einen mehr als seitenlangen Artikel. In den Monogrammisten (1860) kommt Nagler nochmals auf ihn zurück.

2) Das Bild befindet sich wohl heute noch im königl. Schloss zu Hannover, wo ich es vor einigen Jahren gesehen habe.

3) XIII, Vol. 98ff. Eine Lithographie von Léon Noël nach dem Jeremias ist dem Text beigegeben. Das Gemälde trug seinem Schöpfer die goldene Medaille ein.

uns, auf deren Gedankenreichtum übrigens heute nicht näher eingegangen werden kann. Die Arbeiten in Dresden, die einigemal durch ein Augenleiden unterbrochen wurden, dauerten bis ins Jahr 1855 hinein[1]). 1859 folgte Bendemann dem Rufe an die Düsseldorfer Akademie, deren Leitung er nunmehr übernahm und bis 1867 fortführte. Auch unter den gänzlich neuen Verhältnissen, die sich in Düsseldorf seit den Jünglingsjahren Bendemanns herausgebildet hatten, schuf der Meister noch mit derselben Kraft wie früher, aber mit gesteigertem Können und vertiefter Einsicht. Wie abgeklärt seine damalige Kunstanschauung war, beweist der anmutige Fries in der Realschule zu Düsseldorf[2]). Kaum würde jemand, der ohne Vorbereitung diese Wandgemälde betrachtet, ahnen, dass sie von einem weit über fünfzig Jahre alten Künstler gemalt wurden, so lebensfrisch ist das Ganze erfunden und ausgeführt[3]).

Voll Kraft und Leben ist auch noch das 1872 entstandene Riesengemälde: Die Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft, das alle Welt in der Berliner Nationalgalerie gesehen hat, weniger die Wandgemälde im Corneliussaale desselben Gebäudes, an deren Ausführung übrigens auch der Sohn Rudolf seinen Anteil hat.

Ein reiches Schaffen liegt vor uns, wenn wir auch nur die grossen Arbeiten Bendemanns überblicken, von denen hier die Rede war. Nun aber malte und zeichnete der Künstler nebenher noch tausend andere Dinge. Viele Bildnisse seiner Hand, besonders das seiner Frau, sind geschätzt und bewundert. Auch als Illustrator ist Bendemann thätig gewesen, und einige Radirungen werden von ihm verzeichnet. Zudem nahm er an allem Teil, was die gebildete Welt bewegte. Wenngleich die Richtung seiner Kunst längst durch den modernen Realismus in seinen vielen Abstufungen in den Hintergrund gedrängt ist, müssen wir doch

1) Ich erinnere an die Stiche H. Bürkners und Goldfriedrichs, an die Mitteilungen im deutschen Kunstblatt von 1854 (S. 297ff.) und an Th. Levins Artikel in Jul. Meyers Künstlerlexikon. Ein Entwurf zur Horengruppe aus den Kompositionen für das Dresdener Schloss ist im Leipziger Museum aufgestellt.

2) Ins Jahr 1841 fällt eine neuerliche italienische Reise. Von einem mehrwöchentlichen Aufenthalte Bendemanns in Wien 1842 berichten L. A. Frankls Sonntagsblätter (1842, Nr. vom 25. Juni). 1854 ward der Karton „Zion und Babel" (Dresdener Kupferstichkabinet) vollendet, desgleichen ein farbenkräftiges Aquarell: Hero (Fürstin zu Hohenlohe-Schillingsfürst) u. a.

3) Über diesen Fries vergl. Dr. Franz Heinen „Bendemanns Wandgemälde in der Aula der Realschule zu Düsseldorf" (1866) und Zeitschrift f. bild. Kunst VII, 112ff.

die grossen Verdienste des Meisters anerkennen und zugestehen, dass die moderne deutsche Kunst in Bendemann einen ihrer Besten verloren hat.

TH. FRIMMEL.

BÜCHERSCHAU.

Italienische Forschungen zur Kunstgeschichte. I. Band: *S. Martin von Lucca* und die Anfänge der Toskanischen Skulptur im Mittelalter von *A. Schmarsow.* Breslau 1888, S. Schottländer. 248 S. mit 7 Lichtdrucktafeln und 21 Zinkätzungen.

Der durch seine Forschungen auf dem Gebiete der italienischen Renaissance bekannte Verfasser wendet sich diesmal einer älteren Kunstperiode zu. Anknüpfend an ein grösseres, bisher wenig berücksichtigtes Skulpturwerk des 13. Jahrhunderts, unterzieht er die Bildwerke und Bildner der ganzen romanischen Epoche Toskanas einer eingehenden Betrachtung. Ein dankbares Unternehmen. Ist doch gerade die italienische Plastik des Mittelalters noch sehr der kritischen Sichtung bedürftig.

Das Denkmal, das den Kernpunkt der Untersuchung bildet, ist die Freigruppe des S. Martin mit dem Bettler an der Vorhalle des Domes zu Lucca. Alle, denen die Gruppe bekannt ist, werden mit dem Verfasser darin übereinstimmen, dass sie die bisherige Geringschätzung keineswegs verdiene. Nur Crowe und Cavalcaselle (D. Ausg. I, S. 102) und Enrico Ridolfi (L'Arte in Lucca illustrata nella sua cattedrale, p. 92; Guida di Lucca, p. 10) thun ihrer Erwähnung. Erstere nennen die Gruppe ein Werk des Guidectus von 1205, letzterer setzt sie in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts, also gegen die Datirung jener 150 Jahre und mehr differirend. Schmarsow sucht nun auf methodischem Wege, mit Hilfe gründlicher historischer Untersuchung und stilkritischer Betrachtung diese Streitfrage zu lösen. Es wird die Baugeschichte des Domes, der Skulpturenschmuck desselben, wie der übrigen lucchesischen und pistojesischen Kirchen untersucht; die Bildhauer, die bis Niccolò Pisano hier thätig waren oder gewesen sein könnten, werden gründlich berücksichtigt; analoge Erscheinungen, wie norditalienische Reiterstandbilder, herangezogen, sogar deutsche Bildwerke, wie das Denkmal Konrads III. in Bamberg u. a. in Vergleich gestellt; und so gelangt der Verfasser schliesslich zu der Entscheidung, dass die Gruppe der Mitte des 13. Jahrhunderts angehöre und wohl dem unbekannten Meister, der die Monatsbilder und die Martinsgeschichten am Hauptportal unter den Operavorstehern Belenat und Aldibrand gearbeitet hat, zuzuweisen sei. — In dem umfangreichen Schlusskapitel „S. Martin von Lucca und die Anfänge der Skulptur in Toskana" wird eine Darstellung des historischen Entwickelungsganges der romanischen Skulptur entworfen, wie sie nach diesen Resultaten sich darstellt.

Es ist begreiflich, dass eine auf so breiter Grundlage fussende Betrachtung auch sonst mancherlei Neues und Beachtenswertes enthält. Wie das Hauptdenkmal selbst, so werden auch die dortigen Reliefs der Monatsbilder und der Martinslegende einer eingehenden kritischen Besprechung und Würdigung unterzogen (S. 92 ff.); mit Recht fasst der Autor die in der darunter angebrachten Inschrift gegebene Jahreszahl 1233 als Terminus ante quem dafür, wie überhaupt die Baugeschichte des Domes, die Ridolfi in seinem genannten Buche „L'Arte in Lucca" auf Grund des Urkundenmaterials des ausführlicheren behandelt hat, verschiedene Berichtigungen erfährt (S. 16, 23, 27, 112 und sonst). Ebenso werden die Skulpturen des rechten Seitenportals, welche die Disputation des hl. Regulus mit den Arianern und seine Enthauptung enthalten, genau charakterisirt und eingeordnet (S. 105 ff.). Interessant ist der Nachweis, dass an dem vielumstrittenen Taufbecken in S. Frediano, vom Meister Robertus, eine Jahreszahl gar nicht vorhanden (Förster giebt 1151 sogar im Facsimile!) und daher nur eine stilkritische Einreihung möglich ist (S. 32 ff.). Überhaupt hat das Buch durch die genauen Untersuchungen der Denkmäler an Ort und Stelle ein besonderes Verdienst. Es werden eine Anzahl alter Skulpturen aufgeführt, die bisher so gut wie unbekannt waren, zum mindesten von der Forschung sehr unbeachtet geblieben sind. So eine Madonna an dem rechten Nebenportal von Sta. Maria Bianca (Forisportam) in Lucca (S. 29 ff.); eine Kanzel, ein Weihwasserbecken in der Pieve zu Brancoli (S. 30 ff.); ganz neu ist die Nachricht von der Namensbezeichnung und Datirung dieses Beckens; ferner ein Taufbecken im Dom zu Calci (S. 206 ff.), ein Tympanonrelief am Dom zu Berceto (S. 31 ff.). Die Skulpturen an und in der Kathedrale von Borgo S. Donnino (S. 239 ff.), am und im Baptisterium von Parma (S. 235 ff.), am und im Dom zu Modena (S. 235, 1) etc. werden wenigstens in längeren Anmerkungen ausführlicher bekannt gemacht. Auch bekanntere Denkmäler empfangen genauere Beleuchtung und Bestimmung, wie z. B. die Skulpturen des Nordportals am Baptisterium zu Pisa (S. 217 ff.), einige Arbeiten an und in der Pieve in Arezzo (S. 201 ff.,

212 ff.). Der Verfasser führt den Nachweis, dass die vier kleinen Reliefs aus Ponte allo Spino, jetzt in der S. Ansanokapelle des Domes zu Siena, die H. Semper als eine Vorstufe des Niccolò Pisano hingestellt hat (Zeitschr. f. bild. Kunst 1871, S. 187), als Schulprodukte desselben anzusehen sind (S. 225 ff.). Beachtenswert sind auch einige neue Zeitbestimmungen. Die bekannte Kanzel in S. Leonardo bei Florenz, die nach einer alten Sage schon 1010 als Siegesbeute aus Fiesole nach Florenz gekommen sein soll, wird als das Werk eines Steinmosaicisten des 12. Jahrhunderts bezeichnet (S. 197 ff.), und sehr wahrscheinlich gemacht, dass die Kanzel im Dom zu Volterra, die verschiedene Datirungen erfahren hat, in das Jahrzehnt von 1250—60 zu setzen sei (S. 223 ff.) u. a.

Wie für die Bildwerke, so liefert das Buch auch zur Künstlergeschichte wertvolle Beiträge. Die Zusammenstellung und Beurteilung der Werke des Biduinus (S. 44 ff.), wo zu den bisher bekannten (dem Relief am Hauptportal in S. Casciano bei Pisa von 1180, einem Sarkophag im Campo Santo zu Pisa, den beiden Reliefs an S. Salvatore mit der Darstellung der Hochzeit des Königssohnes und der Taufe des hl. Nicolaus — als solche erst richtig erklärt —) ein neues bezeichnetes Stück (ein Architravrelief im Stadtpalast des Marchese Mazzarosa in Lucca) beigebracht wird, gewährt uns die Möglichkeit, ein gewisses persönliches Schaffen zu verfolgen. Ähnliche Einblicke empfangen wir in Kunst und Herkunft des Bonannus (S. 211—217). Eine eigene Bedeutung hat das IV. Kapitel über Guido da Como. Hier hat der Verfasser den einen dieser romanischen Skulptoren, von denen man meist nur den Namen und eines oder zwei Werke anführen kann, als eine bestimmte künstlerische Persönlichkeit klar herausgearbeitet und seine Thätigkeit in den toskanischen Städten in der Zeit von 1204—50 im Zusammenhang erwiesen — hauptsächlich dank einer glücklichen Kombination, die man bisher zu machen unterlassen hat: Schmarsow führt den Nachweis, dass der Verfertiger des Taufbeckens im Baptisterium zu Pisa, der in der Inschrift mit dem Datum 1246 Guido Bigarelli de Cumo genannt wird, mit dem Guidectus, der um 1204 an der Domfassade in Lucca und 1211 kontraktlich in Prato arbeitete, zu identifiziren ist, ebenso der an der Kanzel in S. Bartolommeo in Pantano zu Pistoja (von 1250) genannte Guido da Como. Auf diese Weise ist ein festerer Begriff der Kunst dieses Meisters gewonnen, und der Verfasser kann noch einige andere, unbezeichnete Werke für ihn in Anspruch nehmen; so besonders die Figur des S. Michael am Oratorium von S. Giuseppe in Pistoja und in Lucca die Thürsturz- und Tympanonskulpturen des Mittelportals von S. Martin: Maria mit den Aposteln und Christus in Glorie von zwei Engeln umgeben — zwei Bestandteile, die wir wohl als zusammengehörend, d. h. als Darstellung der Himmelfahrt Christi auffassen dürfen. Die Zeit nach Guido's Thätigkeit in Lucca wird in dem V. Kapitel besprochen und besonders werden die unter den Operavorstehern Belenat und Aldibrand entstandenen Arbeiten gründlich behandelt. Wir gewinnen auf diesem Wege eine anschauliche Darstellung der bildnerischen Thätigkeit in Lucca bis zum Auftreten Niccolò's von Pisa.

Auch der Kunst des letzteren weiss der Verfasser einige neue Seiten abzugewinnen. Insbesondere wird seine Autorschaft für die grossartige Kreuzabnahme und die Anbetungsscene an der Porta del Volto Santo von S. Martino befestigt und dieselben mit annähernder Sicherheit der Zeit zwischen der Pisaner und der Pistojeser Kanzel (1260—63) zugewiesen. Auch die Charakteristik des Niccolò (S. 131 ff.), seines so anders gearteten Sohnes Giovanni (S. 146 ff.), wie des Andrea Pisano (S. 151) und des Orcagna (S. 157 ff.) sucht das Wesen ihrer Individualitäten scharf zu erfassen.

Der Schlussteil des Buches ist einer allgemeinen zusammenfassenden Betrachtung gewidmet. Es wird gezeigt, wie die comaskisch-lombardische Kunst von Norditalien her in den nächsten an den Gebirgsstrassen gelegenen Orten, wie Pistoja und Lucca, Eingang sucht, von da durch Toskana sich weiter verbreitet, wie sie hier eine eigene Ausbildung von schlichter Steinmetzenarbeit und Anlehnung an byzantinische Muster zu freierem Relief und zur Freiskulptur erlebt, als deren höchste Leistungen auf der einen Seite das steinerne S. Martinsbild und die Reliefs der Vorhalle des Domes zu Lucca, auf der anderen Seite die Werke Niccolò Pisano's anzusehen sind, der sich auf kleinere Aufgaben beschränkt; ganz ähnlich nimmt auch die Skulptur in Oberitalien ihre Entwickelung, wie verwandte Skulpturen am Baptisterium in Parma, an der Vorhalle des Domes in Ferrara etc. bekunden, auf welche das Buch ausführlich hinweist (S. 235 ff.). [1])

1) Wir verweisen auch auf die Beiträge, die das Buch an zahlreichen Stellen für die christlichen Darstellungskreise giebt; z. B. für das Abendmahl S. 12, 36, 213, 215, 222 ff.; für die Taufe S. 47, 180, 194, 198, 201 f., 207 f., 219; für die Monatsbilder S. 92 ff., 171 f., 191 f., 220 f., 232, 235, 238 ff. u. a. m.

So hat sich der „S. Martin von Lucca“ zu einer grundlegenden Vorarbeit für die „Geschichte der italienischen Skulptur“ gestaltet, die uns der Verfasser am Ende verspricht.

Die „Italienischen Forschungen zur Kunstgeschichte“, an deren Spitze das Buch gestellt ist, kann man nach so guter Einführung als ein vielversprechendes Unternehmen bewillkommnen und den weiteren Bänden mit den besten Erwartungen entgegensehen.

A. *WINKLER.*

KUNSTLITTERATUR.

Heliogravüren aus dem Wiener Belvedere. Der k. k. Hofphotograph *J. Löwy* in Wien, von welchem die früher von uns angezeigten neuen vorzüglichen Photographien der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien herrühren, beginnt soeben noch vor Abschluss jenes gross angelegten Unternehmens auch eine heliographische Publikation aus derselben Sammlung, welche der Beachtung des kunstliebenden Publikums warm empfohlen zu werden verdient. Die heliographische Ausgabe soll 120 Gemälde, darunter selbstverständlich alle Hauptwerke der grossen Meister, umfassen und wird in 24 monatlichen Lieferungen, jede zu fünf Tafeln und fünf Textblättern in Folio, abgeschlossen sein. Den Text liefert der Galeriedirektor *Ed. v. Engerth.* Der Preis einer Lieferung in Drucken vor der Schrift stellt sich auf 15 Mark, in Drucken mit der Schrift auf 9 Mark. Die technische Ausführung der Heliogravüren entspricht nach den in der ersten Lieferung vorliegenden Proben allen Anforderungen und auch die sonstige Ausstattung des Werkes ist eine sehr gediegene.

TODESFÄLLE.

Der Architekt Eduard Titz, welcher sich besonders auf dem Gebiete des Theaterbaues (Krollsches, Friedrich-Wilhelmstädtisches, Viktoria- und Wallnertheater) und durch den Bau von Hotels, Geschäftshäusern und Villen in den fünfziger und sechsziger Jahren in Berlin hervorgethan hat, ist daselbst am 22. Januar im 70. Lebensjahre gestorben. Er war aus Reichenberg in Böhmen gebürtig.

Der französische Militärmaler Alexander Protais, welcher sich durch lebendige Schilderungen aus dem Krimkriege, aus dem italienischen Feldzuge von 1859 und aus dem deutsch-französischen Kriege bekannt gemacht hat, ist am 25. Januar im 64. Lebensjahre zu Paris gestorben. Von seinen Bildern sind „Der Morgen vor dem Angriff“ und „Der Abend nach der Schlacht“ (1863 gemalt) durch Kupferstichnachbildungen populär geworden.

KUNSTHISTORISCHES.

⊙ *Von dem Harlemer Maler Albert van Ouwater*, einem Zeitgenossen und vielleicht auch Schüler des Jan van Eyck, ist bisher noch kein einziges Bild nachgewiesen worden. Man kannte ihn nur aus der knappen Charakteristik des *Karel van Mander*, welcher auch nur zwei Bilder von ihm, den sogenannten römischen Altar in der „Groote Kerk“ zu Harlem und eine Auferweckung des Lazarus, letztere bloss in einer Kopie, kannte. Letzteres Bild, dessen Original nach seiner Mitteilung von den Spaniern nach der Eroberung von Harlem (1573) „betrüglich und ohne Bezahlen“ nach Spanien entführt wurde, beschreibt er genauer. „Lazarus“, sagt er, „war mit Rücksicht auf jene Zeit eine sehr schöne und ausnehmend sauber behandelte nackte Figur. Da war ein schönes Innere eines Tempels, doch waren die Säulen und das Beiwerk etwas klein. Auf der einen Seite Apostel, auf der anderen Seite Juden. Da waren auch einige hübsche Frauen, und dahinter kamen einige, welche durch die Pfeiler des Chors zusahen.“ Van Mander erzählt ferner, dass sich der Maler Heemskerk an dem Bilde nicht satt sehen konnte und zu einem seiner Schüler zu sagen pflegte: „Sohn, was müssen diese Menschen gegessen haben?“ womit er den ausserordentlichen Fleiss und die lange Zeit rühmen wollte, welche ein so sorgsamer Maler auf ein derartiges Werk verwendet haben müsste. — Das Original dieses Gemäldes ist nun kürzlich von Dr. *Scheibler* in einem Bilde erkannt worden, welches sich im Besitze einer genuesischen Familie befand und dann nach Berlin verkauft worden ist, wo es sich gegenwärtig in der Gemäldegalerie des königlichen Museums, vorerst noch leihweise, befindet. Auch Direktor Dr. Bode teilt die Ansicht Scheiblers, und die Beschreibung van Manders stimmt allerdings mit dem Berliner Bilde überein. Die letzte Besitzerin hat es von den Balbi überkommen, und es besteht eine Überlieferung, nach welcher es ein Geschenk eines spanischen Königs sein soll. Doch ist es nach Dr. Bodes Ansicht auch wahrscheinlich, dass es bereits im 16. Jahrhundert nach Genua gekommen ist, da der Herzog von Alba nach seiner Zurückberufung aus den Niederlanden zunächst nach Italien ging und sich eine Zeitlang in Genua aufhielt. Bode glaubt als Entstehungszeit des Bildes ungefähr das Jahr 1440 annehmen zu können. Es zeichnet sich durch vortreffliche Erhaltung aus, und die malerische Durchführung, die feine Behandlung des Helldunkels bei hell gestimmtem Kolorit und die gediegene Zeichnung und Modellirung rechtfertigen durchaus das von Heemskerk gespendete Lob.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. *Der Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* hat im Akademiegebäude in Berlin am 26. Januar seine zwölfte Ausstellung eröffnet, welche 278 Ölgemälde Aquarelle, Pastellzeichnungen, plastische Werke u. dgl. m. von 130 Künstlerinnen enthält. Die Gesamtphysiognomie dieser Ausstellung unterscheidet sich insofern von ihren Vorgängerinnen nicht, als auch in diesem Jahre wieder die weitaus besten Leistungen unter den Stillleben, Blumenstücken und Landschaften zu suchen sind, obwohl sich zwei der ersten Meisterinnen des Stilllebens, Frau Hormuth-Kallmorgen und Frau Elise Hedinger, nicht an der Ausstellung beteiligt haben. Frau *Begas-Parmentier*, die im Stillleben und im Blumenstück ihre reiche koloristische Begabung am schönsten entfaltet, ist nur mit drei Landschaften vertreten, von denen zwei, „Vor den Mauern Konstantinopels“ und „Aus Konstantinopel“ die Künstlerin auf einem neuen Gebiete zeigen, während das Motiv der dritten, „Taormina im Januar“, ihrem alten Studienplatze entlehnt ist. Ausgezeichnet durch die feine Durchbildung der Lufttöne und die plastische Gestaltung der Details sind auch die Landschaften von *Paula Bonte* (Schloss Chatelard am Genfer See und Pontresina), *Hedwig von der Groeben* (Vorbeiziehende Regenböe), *Marie von Keudell* (Montreux am Genfer See und Wasserfall) *Hildegard Lehnert* (Das rote Kliff auf Sylt) *Helene Rousset* (Lofoten) und Frau *Liska Schröder* (Schierke mit dem Königsberg). Unter den Blumenmalerinnen steht die treffliche, mit einer ungemein leichten und geistreichen Technik begabte *Anna Peters* in Stuttgart mit einem Arrangement von Feldblumen

vor einem alten Korbe obenan. Auch Frau *Hermine von Preuschen* (Herbstzeitlosen und Cinerarien), *Helene Iversen* (Malven) und *Therese Landien* (Für den Salon) sind mit Blumenstücken vertreten, welche sich durch ein geschmackvolles, glänzendes Kolorit und durch lebendige Auffassung auszeichnen. In die Reihe der Stilllebenmalerinnen ist mit der regierenden Fürstin *Sophie von Lippe-Detmold*, geb. Prinzessin von Baden, eine Künstlerin getreten, welche in zwei Bildern, einem Makartbouquet in einer chinesischen Vase auf einem mit roter Plüschdecke behangenen Tische und einem Rosenstrausse in einem blauen venezianischen Glase, Proben einer ganz hervorragenden koloristischen Fertigkeit abgelegt hat, die man sich in der Charakteristik der verschiedenen Stoffe kaum vollendeter denken kann. Neben ihr sind noch *Margarethe Hönerbach*, welche in der Darstellung des Winkels einer Vorratskammer an die besten alten Niederländer, besonders an Dou, erinnert, und *Marie Thun* hervorzuheben. — Eine neue Beobachtung, zu welcher die Ausstellung Veranlassung giebt, ist die, dass es den Künstlerinnen gelingt, auf dem Gebiete der Porträtmalerei immer mehr Boden zu gewinnen. Leistungen ersten Ranges sind freilich, soweit das Material der Ausstellung in Betracht kommt, nicht zu verzeichnen. Aber einige Damen, wie z. B. Frau *Beyme-Golien* (Bildnis des Reichstagsabg. Rumpf, im Besitz des Museums für Naturkunde), *Elise Brennicke* und Frau *von Hülsen* haben Bildnisse ausgestellt, welche in Zeichnung, Kolorit und Feinheit der Charakteristik volle Achtung verdienen. Es scheint auch, dass der Verein das Seinige thut, um in der von ihm geleiteten Schule jungen Künstlerinnen Gelegenheit zu geben, sich mit dem Studium des menschlichen Körpers vertrauter zu machen, als es bisher den malenden Damen möglich war. Wenigstens sind unter den Arbeiten der Schülerinnen zum ersten Male naturgrosse in Öl gemalte, männliche und weibliche Halbakte ausgestellt, ein Schritt vorwärts, der sich nicht länger vermeiden liess, wenn die Malerinnen auf gleicher Ebene mit ihren männlichen Kollegen wetteifern wollen. Am schwächsten ist es immer noch mit der Genremalerei bestellt. Über das Niveau des Dilettantismus erheben sich streng genommen nur *Paula Kohlschütter* in Dresden mit dem Innern einer Bildhauerwerkstatt, in welche ein junges Mädchen Hilfe suchend mit der zerbrochenen Statuette eines Amor tritt, *Auguste Ludwig* in Berlin mit einer Humoreske (Kinder, die Papa und Mama spielen) und *Paula Monjé* in Düsseldorf mit einer jungen Holländerin, welche am Sonntagmorgen mit Bibellesen beschäftigt ist. Dagegen besitzt die Tiermalerei in der jetzt in München lebenden *Minna Stocks* eine ausgezeichnete Vertreterin, deren junge Möpse und Katzen Meisterstücke feinsten und liebevollsten Naturstudiums sind.

— *Historisches Museum in Köln.* In der restaurirten, in der Anlage aus dem 12. Jahrhundert herrührenden Hahnenthorburg hat die Stadt Köln ein Historisches Museum errichtet. Dasselbe ist bestimmt, solche Denkmäler jeder Art aufzunehmen, welche sich auf die Geschichte der Stadt Köln beziehen oder diese Geschichte zu illustriren geeignet sind, mit Ausschluss der Urkunden etc., welche im Archiv ihren Platz finden und der Funde aus römischer Zeit, welche im Wallraf-Richartz-Museum aufgestellt sind. Der Inhalt des Museums setzte sich zunächst zusammen aus Objekten, welche sich bereits im Besitz der Stadt befanden. Archiv, Bibliothek, Museum, Rathaus bargen allerlei Gegenstände, welche nur der Vereinigung und Aufstellung harrten, um einen ganz beachtenswerten Stamm einer historischen Sammlung zu bilden. Das Archiv hielt zwei ganze Abteilungen seit langem zur Abgabe bereit: die Plankammer und die sog. Fahnenkammer; letztere enthielt: Fahnen, Siegelstempel, Schlüssel, Masse und Gewichte etc. Die Bibliothek hatte seit Jahren Pläne, Ansichten, Porträts und andere auf Köln bezügliche Darstellungen gesammelt; in den Kupferstichmappen des Wallraf-Richartz-Museums fanden sich Hunderte hierher gehöriger Blätter, ferner wurden aus letzterem Bilder, sämtliche Waffen, die kölnischen Münzen und anderes überwiesen. Nach Vereinigung aller dieser bereits im städtischen Besitz befindlichen Gegenstände umfasst das historische Museum der Stadt Köln folgende Gruppen: Waffen, einfache Rüstungsstücke ohne künstlerischen Wert. Schwerter, darunter drei schöne Zweihänder, Armruste, Gewehre verschiedener Systeme und Zeiten, Faust- und Feuerrohre. Andere Waffen späterer Zeit bis zu den Napoleonischen Kriegen. Hervorzuheben sind eine schöne Brust und Helm in blankem Eisen mit reicher Ätzung aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, vier vorzüglich geätzte Morions, eine gut geschnittene Armrust, mehrere Spontons. Sodann zwei gemalte Tartschen des 14. Jahrhunderts. Richtschwerter, darunter das prachtvolle Stadtrichtschwert des 14. Jahrhunderts mit emalliertem Knauf, Modelle alter jetzt zerstörter kölnischer Bauten, Münzen, stadtkölnische und erzbischöfliche, sowie Medaillen, Münzstempel. Über diesen ausserordentlich kostbaren Schatz hat vor kurzem *P. Joseph*, die Münzstempel und Punzen im Historischen Museum der Stadt Köln in der „Wiener numismat. Zeitschrift“ ausführlich berichtet. Die Sammlung umfasst 554 Stück, Münzstempel, Nachstempel, Punzen und einige zweifelhafter Bestimmung, Siegelstempel (Petschafte), eine grosse Sammlung z. T. mittelalterlicher Stempel, darunter Arbeiten von höchstem künstlerischen Wert. Hier sind u. a. zahlreiche Stempel städtischer Behörden, der alten kölnischer Stifter, Kirchen, Klöster, Innungen, der Universität Köln etc. glücklich gerettet. Abgüsse von Siegelabdrücken, wohl meist von Urkunden genommen, Hohl- und Längenmasse, Gewichte vom 16.—19. Jahrhundert, Wagen, Fahnen, darunter zwei auf Seide gemalte herrliche Stadtbanner des 15. Jahrhunderts, eine Spottfahne vom Ende des 14. Jahrhunderts, zwei Fahnen des 16. Jahrhunderts. Endlich Bürgerwehr-, Vereins- und sonstige Fahnen des 16. Jahrhunderts. Eine Anzahl sehr zerstörter Fahnen müssen noch restaurirt werden. Möbel, Geldtruhen in Holz und Eisen 15.—18. Jahrhundert, ein Zähltisch des alten Stadtrentamtes, 16. Jahrhundert, Kasetten zur Aufbewahrung von Schlüsseln etc. Kleinere Gegenstände, welche wirklich oder angeblich zu einzelnen historischen Personen in Beziehung stehen: Hermann v. Goch, Albertus Magnus, P. P. Rubens etc. Pläne. Originalzeichnungen resp. Aufnahmen von Gebäuden, Ländereien. Karten und Pläne, grosse Sammlungen von Abbildungen aller Art, Gemälde, Stiche, Lithographien, Holzschnitte, Photographien, und zwar Ansichten der Stadt, einzelner Gebäude und Denkmäler derselben. Darstellungen historischer Ereignisse, kölnischer Feste (Karneval, Dombaufeste etc.). — Bilder der kölnischen Patrone und Heiligen, Porträts, Kalender. Diesen Bestand zu vermehren, wird in erster Linie Aufgabe des Museums sein: es rechnet dabei nicht sowohl auf die von der Stadt gewährten Mittel als auf den opferfreudigen Sinn der kölnischen Bürger, der sich gelegentlich auch schon in erfreulicher Weise bethätigt hat. Daneben erwächst ihm die Pflicht, auch die noch vorhandenen Reste der Architektur zu erhalten, wenn nötig zu sammeln und an einer Stelle zu vereinigen, sowie alte künstlerische oder historisch wertvolle Reste, deren Untergang oder Abbruch nicht zu hindern ist, wenigstens im Bilde festzuhalten. Recht dringend nötig, ja eine Ehrenpflicht der Stadt aber ist es und die Verwaltung wird sich der Aufgabe, hier Wandel zu schaffen, nicht ent-

ziehen können: die gleiche Sorge, welche nunmehr den Resten aus nachrömischer Zeit zu teil wird, auch den römischen Resten zuzuwenden. Alljährlich gehen die kostbarsten Funde aus der Stadt, wichtige topographische Entdeckungen werden nicht einmal in Zeichnung festgehalten. Hoffentlich wird durch die bevorstehende Änderung in der Leitung des städtischen Museums auch in diese Dinge ein frischerer Zug kommen.

⊙ *Eine Ausstellung von niederländischen Gemälden und Werken der Kleinkunst* des 16. und 17. Jahrhunderts aus Berliner Privatbesitz wird am 1. April in denselben Räumen der Kunstakademie zu Berlin eröffnet werden, in welchen im Februar und März 1883 eine ähnliche Ausstellung zu Ehren der silbernen Hochzeit des kronprinzlichen Paars stattfand. Die Ausstellung ist von der „Kunstgeschichtlichen Gesellschaft unternommen" worden, welche dadurch auch vor der Öffentlichkeit ein Zeichen ihrer Thätigkeit geben will. Sie soll sich auf etwa 180 Gemälde und eine entsprechende Anzahl von Schöpfungen der Kleinkunst beschränken. Eine besondere Gruppe werden die zumeist in den königlichen Schlössern befindlichen Werke der holländischen Künstler bilden, welche unter dem Grossen Kurfürsten und seinem Nachfolger in Berlin thätig waren.

NEUE DENKMÄLER.

*** *Für ein in Krefeld zu errichtendes Kaiser-Wilhelm-Museum* sind, wie die „Krefelder Zeitung" mitteilt, bereits 370 000 M. gezeichnet worden.

* *In Wien* hat sich ein Komitee gebildet, welches die Gründung eines *Raimund-Denkmals* anstrebt. An der Spitze des Unternehmens, das sich der allgemeinsten Sympathien zu erfreuen hat, steht der neugewählte Bürgermeister Dr. Prix.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

*** *Das in No. 13 der Kunstchronik besprochene Gouachebild von Adolf Menzel,* „Brunnenpromenade in Kissingen", ist von einem Leipziger Kunstsammler für etwa 22 000 M. angekauft worden.

*** *Über Umgestaltungen in Venedig* erhebt die „Wiener Bauindustriezeitung" folgende wohl berechtigte Klagen: Das von Rom gegebene und von Neapel und Florenz befolgte Beispiel der Modernisirung auf Kosten des historisch Gewordenen findet jetzt in Venedig eine Nachahmung, welche den Einspruch der gesamten gebildeten Welt wachruft. Man will den auf der ganzen Erde einzig dastehenden Typus Venedigs vernichten: man fängt an, an Stelle seiner Kanäle Strassen und für die Gondeln den Wagen zu setzen, man lässt die geheimnisvollen Kanalufer mit ihrem malerischen Häuserzuge, die engen, schweigsamen Gässchen und pittoresken Brücken der Pike des Abbrechers anheimfallen. Schon hat am Campo S. Margherita eines jener wunderbaren Häuser mit der charakteristischen Loggia und dem durch aufkletternde Reben umsponnenen Geländer einem hässlichen, gelbgestrichenen Kasino Platz gemacht; Ponte del Paradiso, jenes liebliche Brücklein, das einen Weltruf hatte, das man tausendfältig gemalt, gestochen, photographirt sah als einen der eigenartigsten und malerischsten Punkte der Stadt, ist durch eine ungraziöse und asphaltirte Brücke mit Eisengeländer ersetzt worden; die eleganten Bogen von Tre Ponti bei S. Niccolo da Tolentino hat das gleiche Schicksal erreicht, und auch längs des grossen Kanals, jenes Wunders voll künstlerischer Schönheit und charakteristischer Paläste, hat die tempelschänderische Hand sich nicht einschüchtern lassen. So hat man an dem marmorgebräunten, gerade durch Feinheit und Eleganz der Profilirung sich auszeichnenden Palazzo di Tiepolo einen Gebäudeflügel angesetzt mit schweren, barocken Stuckirungen; über den alten Palazzo Sagreda ist die Hand des Weisstünchers gekommen und vor der Casa de' Quierini erhebt sich jetzt als Markthalle ein unförmliches, plumpes Dach von Eisen, das mitten in seiner Umgebung wie eine Profanation erscheint. Das grösste Unheil aber, das Venedig droht, ist der vom Gemeinderat beschlossene, von der Provinzialdeputation genehmigte Regierungsplan, eine unendliche, nicht enden wollende Liste von Rektifikationen, Verbreiterungen, Niederreissungen, Strassenaufschliessungen und Aufhebungen, alle mehr oder weniger zum Nachteil des Charakters der Stadt, der Kunst. Es wird sich niemand auflehnen dagegen, dass gewisse alte, schmutzige Gässchen und ungesunde Behausungen dem Erdboden gleichgemacht werden, doch sollte man nicht grundlos den poetischen Zauber dieses steinernen Lagunenmärchens, das eigentümliche Gepräge der Stadt entfernen und vernichten wollen.

AUKTIONEN.

— n. *Berliner Kunstauktion.* Am 11. Februar findet bei *Lepke* eine Versteigerung von Ölgemälden, Aquarellen Kupferstichen u. s. w. alter und neuer Meister statt, insgesamt 436 Nummern.

ZEITSCHRIFTEN.

L'Art. Nr. 617.
Les mosaiques byzantines de la Sicile. Von Ch. Diehl. (Mit Abbild.) — Le mobilier à l'exposition universelle de 1889. Von M. Vachon. (Mit Abbild.) — L'art dans nos colonies et pays de protectorat VI. Von Louis Brès. (Mit Abbild.) Kunstbeilage: Scène de Carnaval. Alexis Vollon pinx. et sculp.

Architektonische Rundschau. 1890. Band VI. Heft 4.
Taf. 25 und 26. Clam-Gallas-Palast. Fassade und Treppenhaus — Taf. 27. Villa für Tirol. Entworfen von G. Hauberrisser in München. — Taf. 28. Wohnhaus im Renaissancestil von Ch. Garnier in Paris. — Taf. 29. Wohnhaus Westernhagen. Erbaut von M. H. Müller und A. Dotti. — Taf. 30. Villa in Degerloch. Erbaut von Eisenlohr und Weigle. — Taf. 31 und 32. Das Weinhaus in Zütphen. Fassade und 2 Portale. Aufgenommen von H. Leeuw in Nymwegen.

Gewerbehalle. 1890. Liefg. 2.
Taf. 8. Schreibtisch; entworfen von L. Theyer in Graz. — Taf. 9. Geschmiedete Kronleuchter, Lampen etc. Entworfen und ausgeführt von Ed. Puls in Berlin. — Taf. 10. Spiegelschrank. Entworfen von Architekt F. C. Nillius in Prag. — Taf. 11. Silbernes Schmuckkästchen. Aufgenommen von F. Walther in Nürnberg. — Taf. 12. Fensterdekoration von Flachat, Cochet & Co. in Lyon. — Grabmal der Markgrafen Ernst Friedrich und Jakob von Baden zu Pforzheim. Aufgenommen von E. Riester. — Bucheinband. Leder mit Lederauflagen und Handvergoldung Frankreich 1570. Aufgenommen von K. Burger.

Chronik für vervielfältigende Kunst. Nr. 10 u. 12.
Ein Totentanz von Max Klinger. — Hans Schäufelein als Kupferstecher. Von Max Lehrs. — Callots grosse miseres de la guerre Von S. R. Koehler. —

Die graphischen Künste. XII. Heft 6.
Adolf Schreyer. Von Richard Graul. (Mit Abbild.) — Baron Roger Portalis: Honoré Fragonard. Sa vie et son oeuvre. — Die Gemäldegalerie der königl Museen zu Berlin Von Anton Springer. — Kunstbeilagen: Wallachische Post. Ad Schreyer pinx., Fr. Krostewitz sculp. — Inneres einer Kirche. Jan van Hucht pinx., L. Schulz sculp. — Rembrandts Selbstbildnis. Rembrandt pinx., A. Krüger sculp. — Ländlich, sittlich. Paul Potter pinx., W. Krauskopf sculp.

Die graphischen Künste. XIII. Heft 1.
Raffaels Bildungs- und Entwickelungsgang. Von C. von Lützow. (Mit Abbild.) — Der Schlachtenmaler Edouard Detaille als Illustrator. (Mit Abbild.) — Kunstbeilagen: Die Lautenschlägerin von F. A. von Kaulbach, Stich von W. Woernle. — Weibliches Bildnis von F. A. von Kaulbach, Stich von Doris Raab. — Die Madonna im Grünen von Raffael, Photogravüre von R. Paulussen in Wien — Artillerie zu Pferde von Edouard Detaille, Photogravüre Boussod, Valadon & Cie — Werbung von F. Fagerlin, gestochen von H. Bückner.

Archivio storico dell' arte. Nr. 8—9.
La sepoltura d'Agostino Chigi nella chiesa di S. Maria del popolo in Roma. Von D. Gnoli. — La facciata del Duomo d'Orvieto. Von L. Fumi. — Ercole de' Roberti. Von A. Venturi. — San Pietro di Toscanella. Von E. Gentili. — Nuovi documenti: Documenti inediti per la storia delle maioliche. Von A. Rossi. — Benvenuto Cellini in Francia. — Il Primaticcio in Francia. — Ritratti di Girolamo da Carpi donati dal Primaticcio alla regina di Francia. — Una visita artistica di Francesco I. re di Francia. — Ascanio di Tagliacozzo, discepolo di B. Cellini, fugge di Francia.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

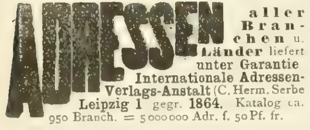
Raffael und Michelangelo.

Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage in 2 Bänden gr. 8. Mit vielen Illustrationen. 2 Bände engl. kart. M. 21. — in Halbfranzband M. 26. —.

Kunstberichte

[6822

über den Verlag der **Photographischen Gesellschaft** in **Berlin.** In anregender Form von berufener Hand geschrieben, geben dieselben zahlreiche, mit vielen Illustrationen versehene interessante Beiträge zur Kenntnis und zum Verständnis des Kunstlebens der Gegenwart. Jährlich 8 Nummern, welche gegen Einsendung von 1 Mark in Postmarken regelmässig und franko zugestellt werden. Inhalt von No. 5 des II. Jahrganges: **Aus dem Reiche der Sage. — Weibl. Schönheitstypen aus alter und neuer Kunst.** Kunstausstellung F. Leightons „Gefangene Andromache". Einzelnummer 20 Pfennig.



Ludwig Richter's Werke.

Bechstein, Märchenbuch. Taschenausgabe mit 84 Holzschn nach Zeichnungen von L. Richter. 38 Aufl Kart 1 Mk 20 Pf

Dasselbe 4. illustrirte Prachtausgabe mit 187 Holzschnitten. Gebdn. m. Goldschn. 8 Mk.

Goethe, Hermann und Dorothea. Mit 12 Holzschnitten nach Zeichnungen von L. Richter. 2. Auflage. Gebdn mit Goldschnitt 5 Mk.

Hebel, Allemannische Gedichte. Im Originaltext. Mit Bildern nach Zeichnungen von L Richter. 2. Aufl. Kartonirt 3 Mk 50 Pf., gebdn. mit Goldschnitt 4 Mk.

Dasselbe ins Hochdeutsche übersetzt von R. Reinick. 6. Auflage. Gebdn. mit Goldschnitt 4 Mk.

Richter-Bilder. Zwölf grosse Holzschnitte nach älteren Zeichnungen von Ludwig Richter. Herausgegeben von G. Scherer. Kartonirt (6 Mk.) herabgesetzt auf 3 Mk.

Der Familienschatz. Funfzig schöne Holzschnitte nach Originalzeichnungen von Ludwig Richter. 2. veränderte Auflage. Gebdn. 3 Mk.

Richter, Ludw., Beschauliches und Erbauliches. Ein Familienbilderbuch. 6. Auflage. Gebdn. 8 Mk.

Richter, Ludw., Goethe-Album. 40 Blatt. 2 Aufl. Gebdn 8 Mk.

Richter-Album. Eine Auswahl von Holzschnitten nach Zeichnungen von L. Richter. 6. Ausgabe in 2 Bänden. In Leinen gebdn. mit Goldschnitt 20 Mk.

Tagebuch. Ein Bedenk- und Gedenkbüchlein für alle Tage des Jahres mit Sinnsprüchen und Vignetten von Ludwig Richter. 5 Auflage Gebdn m. Goldschn 3 Mk. 50 Pf.

Georg Wigands Verlag in Leipzig.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

[5. Auflage.] **DER CICERONE.** [1884]

Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens von **Jacob Burckhardt.** Fünfte, verbesserte und vermehrte Auflage. Unter Mitwirkung von Fachgenossen besorgt von **Wilhelm Bode.** 3 Bände. brosch. M. 13.50.; geb. in Calico M. 15.50.



Kunstausstellungen.

Die Kunstvereine des Süddeutschen Cyklus in **Regensburg, Augsburg, Ulm, Stuttgart, Heilbronn** am Neckar, **Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg** und **Bayreuth** veranstalten auch im Jahre 1890 gemeinschaftliche permanente Ausstellungen, unter den bisherigen, bei jedem Vereine zu erholenden Bedingungen für die Einsendungen, von welchen hier nur diejenige hervorgehoben wird, dass alle Kunstwerke aus Norddeutschland nach **Bayreuth,** aus dem Westen nach **Heilbronn,** diejenigen aus dem Süden und aus München nach **Augsburg** und diejenigen aus Österreich nach **Regensburg** einzusenden sind, und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben.

Die geehrten Künstler und Künstlerinnen werden zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Ersuchen eingeladen, vor Einsendung von grösseren Bildern, unter Anzeige ihres Umfanges und Gewichtes, gefällige Anfrage stellen zu wollen.

Regensburg, im Dezember 1889. Für obige Vereine:

Der Kunstverein Regensburg (unter dem Protektorate Sr. Durchlaucht des Herrn Fürsten Albert von Thurn und Taxis).

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie compl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W., Potsdamerstrasse 3. **Josef Th. Schall.**

Bekanntmachung.

Preisausschreiben

für ein in Köln zu errichtendes

Kaiser-Wilhelm-Denkmal.

Mit Bezug auf unser Preisausschreiben vom Dezember v. J. betreffend die Errichtung eines Kaiser-Wilhelm-Denkmals in Köln, machen wir hiermit bekannt, dass auf mehrfachen Wunsch die Bestimmung in Nr. 3 der Bedingungen dahin abgeändert wird, dass die Modelle des Denkmals nicht in einem Fünfzehntel, sondern in **einem Achtel** der wirklichen Grösse einzusenden sind.

Für den geschäftsführenden Ausschuss:

Köln, den 14. Januar 1890. Der Vorsitzende

Oberbürgermeister **Becker.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und ARTHUR PABST
WIEN Heugasse 58. — KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 16. 20. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

KAMPF UM TROJA.

Mit zwei Plänen.

Anfangs Dezember 1889 fand in Gegenwart von Zeugen[1]) in Hissarlik (Ilion) eine Begegnung statt, zwischen den Herren Schliemann, Dörpfeld und Hauptmann a. D. Boetticher. Der letzte hatte seit Jahren die Ansicht verfochten, der Hügel von Hissarlik sei ein Leichenverbrennungsort, nicht aber ein befestigter Platz; er hatte gegen Dr. Schliemann und Dr. Dörpfeld den Vorwurf erhoben, durch Verhehlung und Entstellung der wirklichen Ausgrabungsergebnisse ein künstliches Troja hergestellt zu haben. Darauf war Hauptmann Boetticher vom Dr. Schliemann eingeladen worden, an Ort und Stelle sich von der Grundlosigkeit seiner Beschuldigungen zu überzeugen.

Zum Verständnis des Streites bedarf es eines kurzen Rückblickes auf die Geschichte der Ausgrabungen zu Hissarlik. Dr. Schliemann begann seine Thätigkeit an diesem Punkte im Jahre 1871, setzte die Grabungen während der nächsten zwei Jahre und alsdann nach längerer Unterbrechung in den Jahren 1878 und 79 fort. Er zog breite und sehr tiefe Gräben, liess an dem steilen Abhange des Hügels grosse Massen von Schutt- und Trümmeranhäufungen abstechen und fand die Reste mehrerer Ansiedlungen übereinander gelagert; er stiess auf Mauern von Bruchsteinen und andere von Lehmziegeln, sowie auf verkohltes Holz, fand ungeheure Mengen von Töpferwaren und schliesslich die bekannten Schätze an goldenen Gefässen und Schmuck. Da es von vornherein seine Absicht war, Troja zu suchen und er dasselbe in einer bedeutenden Tiefe vermutete, so hatte er in eifriger Verfolgung dieses Zieles die Ruinen der oberen Schichten grösstenteils zerstört und bis auf die dritte, stellenweise auch bis auf die zweite Ansiedlung und den Urboden hinabgegraben. Die dritte Ansiedlung hielt er für das eigentliche Troja, die von den Griechen zerstörte Stadt.

Dr. Schliemann hatte während der ganzen Zeit nicht bloss die Ausgrabungen allein geleitet, sondern auch alle Messungen selbst vorgenommen. Erst im Jahre 1879, als der Direktor des französischen Instituts zu Athen, Herr Burnouf in Hissarlik erschien, wurde von diesem ein Plan aufgenommen, sowie eine Anzahl von Ansichten der Ruinenstätte gezeichnet. Die Ergebnisse der Ausgrabungen wurden von Dr. Schliemann in einem 880 Seiten starken und mit fast 2000 Abbildungen geschmückten Buche niedergelegt, welches er „Ilios“ betitelte, und welches 1881 erschien.

Wer immer dieses Buch liest, wird über die Begeisterung staunen, welche Schliemann antrieb, so grosse Mittel einem idealen Zwecke zu opfern und ihm zu liebe ungewöhnliche Entbehrungen zu tragen zu einer Zeit, da noch die meisten Gelehrten für sein Streben nur ein überlegenes Lächeln hatten; der Leser wird erkennen, wie diese Begeisterung den seltenen Mann antrieb, allein eine Aufgabe zu unternehmen, welche nur durch Vereinigung verschiedener Kräfte zu lösen, und welcher damals, als er seine Grabungen begann, vielleicht niemand gewachsen

1) Auf Einladung des Dr. Schliemann, welche dieser zunächst an die Akademie der Wiss. zu Berlin und Wien gerichtet hatte, erschienen der königl. preussische Major der Artillerie Steffen und der Prof. an d. Akad. d. bild. Künste zu Wien, Architekt Niemann.

war. Erst im Laufe der siebziger Jahre entwickelte sich an den grossen Unternehmungen ähnlicher Art in Griechenland und Kleinasien und durch die Teilnahme von Architekten an denselben jene Forschungsmethode, welche in der technischen Analyse der Bauwerke die Grundlage aller weiteren Folgerungen schafft.

Schliemann hatte inzwischen während der Arbeit erkannt, dass in Hissarlik technische Rätsel eigener Art zu lösen waren, und als er, im Jahre 1882 nach dem Erscheinen des Buches Ilios, sich entschloss, nochmals zum Spaten zu greifen, sicherte er sich die Hilfe des Architekten Dörpfeld, welcher als technischer Leiter der Ausgrabungen in Olympia und durch spätere vergleichende Studien an verschiedenen Punkten der alten Welt reiche Erfahrungen gesammelt hatte. Schliemann ging mit der Überzeugung nach Hissarlik, dass zur vollständigen Lösung der trojanischen Frage weitere Untersuchungen erforderlich seien. Als an Ort und Stelle Dörpfeld ihn darauf aufmerksam machte, dass er zwischen den Gebäuden der zweiten und dritten Ansiedlung nicht richtig unterschieden habe und dass das kleinliche Gemäuer der dritten Ansiedlung unmöglich der Burg des Priamos angehört haben könne, da liess er unter Dörpfelds Leitung die zweite Ansiedlung vollständig ans Licht bringen. Es zeigte sich, dass die Bauwerke dieser Periode durch Einheitlichkeit der Anlage, durch Grösse und technische Ausführung von den anderen Ansiedlungen, welche in Hissarlik ihre Spuren zurückgelassen haben, sich unterscheiden. Während alles oberhalb der zweiten Ansiedlung befindliche Mauerwerk, mit Ausnahme der ganz oben gelegenen makedonischen oder römischen Gebäude, den Stempel kunstlosester Dürftigkeit trägt, erkennt man, dass diese zweiten Ansiedler erfahrene Werkleute zur Verfügung hatten, welche ihr Material beherrschten; man erkennt, dass es sich hier nicht, wie in den oberen Schichten, um notdürftig gegen die Witterung schützende Hütten handelt, sondern um eine verteidigungsfähige Burg.

Die Geschichte der Ausgrabungen des Jahres 1882 und die Darstellung der Funde bilden den Inhalt des Buches „Troja“, welches Ende 1883 erschien und dem wir den Plan der zweiten Ansiedlung entlehnen, um ihn im folgenden näher zu betrachten.

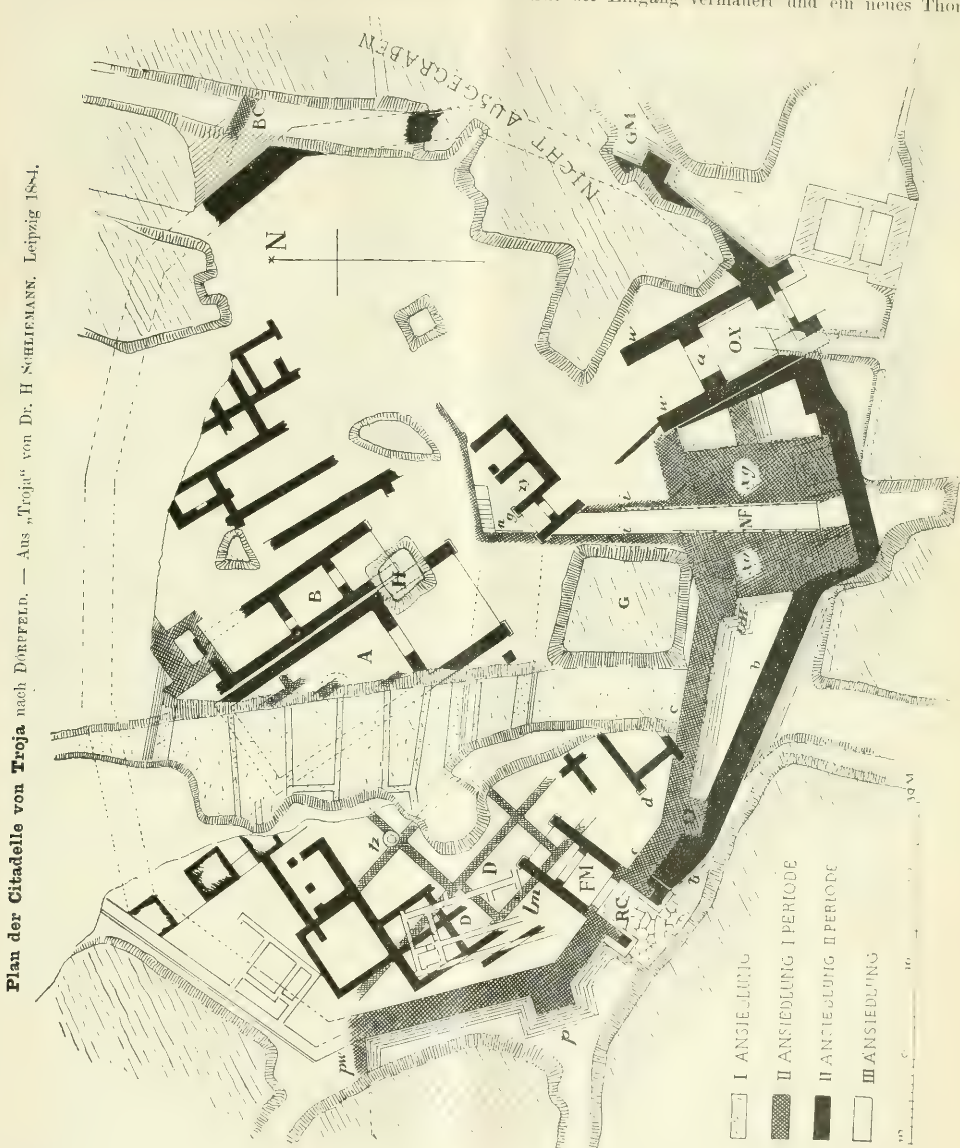
Wir sehen einen Flächenraum von der Gestalt eines unregelmässigen Vielecks von Mauern umgeben und mit Bauwerken bedeckt; es sind die Gebäude der zweiten Ansiedlung und einige stehengelassene Mauern der dritten Periode. Rings um das Vieleck, stellenweise in dasselbe hineingreifend, erheben sich die steilen Wände der von der Ausgrabung nicht berührten Teile des Hügels, dessen Oberfläche durchschnittlich 8 m höher lag als das Niveau der zweiten Ansiedlung. An einigen Stellen stehen noch die Schutt- und Trümmermassen innerhalb des freien Raumes als vereinzelte Klötze aufrecht (*G. H.*). Ein breiter und tiefer Graben durchschneidet in nordsüdlicher Richtung den ganzen Raum, einige annähernd parallel verlaufende Mauern der untersten Ansiedlung sehen lassend. An der Nordseite, wo der Hügel steil in die Ebene abfällt, ist durch seitliche Abgrabung ein Teil des verbauten Grundes mit samt der Ringmauer zerstört worden.

Die an drei Seiten noch erhaltene Ringmauer ist in zwei verschiedenen Perioden erbaut worden; der ältere Teil ist in der Planskizze durch kreuzweise Schraffirung gekennzeichnet; die jüngere Mauer (schwarz) bedeutet eine geringe Erweiterung der Burg an der Südseite. Beide Mauern sind in gleicher Weise und aus demselben Materiale konstruirt. Diese Mauern sind *massive*, nach aussen geböschte Futtermauern aus Bruchsteinen, oben etwa $3^1/_2$ m breit; in der Höhe ihrer Krone liegt das Niveau der zweiten Ansiedlung. Aussen sind die Mauern einige Meter hoch von der Schuttanhäufung befreit. Auf dieser Futtermauer stand die eigentliche Verteidigungsmauer aus Lehmziegeln. Diese *massive* 3 m dicke Lehmziegelmauer ist indessen nur an der Ostseite in den nicht abgegrabenen Teilen des Schutthügels und zwar etwa $2^1/_2$ m hoch erhalten; an allen übrigen Stellen wurde sie während der Ausgrabungen der siebziger Jahre zerstört.

An den Ecken des Mauerpolygons sind massive turmartige Vorsprünge angeordnet von 3—4 m Frontbreite und 2—2,50 m Tiefe. Diese Türme liegen etwa 20 m weit auseinander, also nahe genug, um von ihnen aus mit den einfachen Kampfmitteln der Vorzeit eine Flankirung den zwischen ihnen liegenden Mauern zu ermöglichen.

In der älteren Mauer befinden sich zwei Thore (*EM* und *NF*). Das erstere, zu welchem eine gepflasterte Rampe hinaufführt, hatte einen einfachen Thorverschluss und nach aussen vorspringende Pfeiler. Beim Neubau der südlichen Ringmauer wurden die seitlichen Wände des Thores nach innen zu verlängert und über die Fundamentmauer (*lm*) eines älteren Gebäudes (*D*) hinweggeführt; ein zweiter Thorverschluss wurde angelegt. Von dem Mauerwerk dieses Thores sind nur die Fundamente aus Bruchsteinen erhalten; vor den Stirnseiten der Seitenwände (Para-

staden) innerhalb der Burg liegen behauene Steinplatten, auf denen ehemals hölzerne Pfosten standen



Plan der Citadelle von Troja nach Dörpfeld. — Aus „Troja" von Dr. H. Schliemann. Leipzig 1884.

(vgl. weiter unten die Parastaden des Gebäudes *A*).

Bei dem zweiten Thore, über welchem sich vielleicht ein Turm erhob, lag der Eingang tief; man steigt noch heute innerhalb der Burg allmählich hinan; bei dem Neubau der südlichen Ringmauer wurde der Eingang vermauert und ein neues Thor (*OX*) erbaut, welches die gleiche Form aber grösseren Massstab hat wie das Thor *FM*.

Wer durch das Thor *OX* die Burg betrat, befand sich nach wenigen Schritten vor dem Propy-

laion xy, welches aus einem Thore und kleinen daran schliessenden Räumen bestand. Es wurde gebaut, nachdem der Thorweg NF ausser Gebrauch gesetzt war, denn es versperrt denselben nahe an seinem nördlichen Ende. Gleich wie beim Thore FM sind bei diesem Propylaion, welches auch nur in den Fundamenten erhalten ist, die steinernen Aufstandplatten vor der Stirnseite der Parastaden noch am Platze; ausserdem ist das Vorhandensein des grossen Schwellensteines mit den darauf sichtbaren Standspuren der Thürpfosten hervorzuheben.

Unter den Gebäuden innerhalb der Ringmauer sind die in der Mitte liegenden, im Plane mit A und B bezeichneten, die wichtigsten, weil am besten erhaltenen. Hier sind nicht bloss die Fundamente, sondern Teile der oberen Mauern aus Lehmziegeln, etwa 1 m hoch, verschont geblieben. Das Gebäude A, welches zur Hälfte dem Südnordgraben zum Opfer gefallen ist, bildet einen Innenraum von 10 m Breite und mindestens 20 m Länge (das hintere Ende ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen). Vor diesem Saale liegt eine quadratische, vorn offene Vorhalle. Die Fundamente des Gebäudes und die unteren Teile der Obermauern bestehen aus Bruchsteinen, darüber, vor der Erdfeuchtigkeit geschützt, beginnen die Lehmziegelmauern; dieselben sind etwa $1\frac{1}{2}$ m dick, aus grossen Ziegeln regelmässig geschichtet; hölzerne Längs- und Querschliessen, deren Lager noch sichtbar sind, bildeten innerhalb der Mauern eine Verankerung.

Die Seitenwände der Vorhalle waren an der Stirnfläche, um die nur leicht gebrannten Lehmziegel zu schützen, mit Holz verkleidet: an beiden Mauerenden liegen, gleichwie dieses bei dem Propylaion und dem Thore FM der Fall ist, die steinernen Aufstandplatten noch am Ort, und auf der östlichen Platte stehen noch heute die verkohlten Reste der etwa 25 cm starken Pfosten, welche die Verkleidung bildeten.

Innerhalb des Raumes A, soweit derselbe noch erhalten ist, erstreckt sich vom einen Ende bis zum andern ein Estrich aus Lehm, dessen Oberfläche verglast ist; unter dem Estrich ist die Erde von Russ durchzogen. An einigen Stellen fanden sich unter dem Fussboden Reste älterer Mauern, die im Plane gezeichnet sind.

Dieses Gebäude A ist der Hauptbau der Burg; der Grundriss desselben hat die bekannte Form eines Tempels in antis; da ein Profangebäude dieser Form noch nirgends gefunden war, wurde im Buche „Troja“ das Gebäude als Tempel bezeichnet. Seit aber in Tiryns Gebäude gleicher Form gefunden wurden, die aus mehr als einem Grunde nicht Tempel sein können, liegt es nahe, auch das Gebäude A in Hissarlik als profanen Zwecken gewidmet zu betrachten.

Parallel zu dem Gebäude A, nur durch einen Gang von etwa 0,50 m von ihm getrennt, liegt ein zweiter kleinerer Bau B von ähnlicher Form; die Westmauer von B ist ziemlich ebenso hoch erhalten, als die Ostmauer von A, die technische Ausführung ist die gleiche, das Format der Ziegel etwas verschieden. Die übrigen Gebäude, nur in den Fundamenten teilweise verschont geblieben, haben geringeres Interesse; wir heben nur hervor, dass auch sie Räume von stattlicher Ausdehnung enthalten, und dass bei dem Bauwerke östlich vom Thore FM bei d wiederum die schon beschriebenen Aufstandplatten für die hölzerne Parastadenverkleidung vorhanden sind.

Die hier gegebene Beschreibung der Bauanlagen zu Hissarlik beruht auf der Untersuchung, welche in Gegenwart des Hauptmanns a. D. Boetticher von den oben genannten Zeugen an Ort und Stelle durchgeführt wurde, und welche die volle Übereinstimmung des Thatbestandes mit dem im Buche „Troja“ veröffentlichten Plane bewies [1]).

Wir kommen nun zu der Hypothese des Hauptmanns Boetticher.

Nach dieser Hypothese gab es in Hissarlik keine Burgmauern, keine Türme, keine Thore, keine Häuser für Lebende, sondern nur die Reste von Vorrichtungen zur Leichenverbrennung, das erste Beispiel einer Feuernekropole; nach dieser Hypothese ist der vieleckige, von Mauern umgebene Raum ein Verbrennungshof; von den Ecken desselben gehen radiale Mauern aus, welche, wiederum durch Quermauern verbunden, andere Verbrennungshöfe bildeten. Die Kommunikation zwischen den stets von lodernden Scheiterhaufen gefüllten Höfen fand statt mittelst „schmaler von Ventilationskanälen durchkreuzter Gänge“ innerhalb der Mauern. Die Leichenverbrennung aber wurde vorbereitet, indem man zunächst als Verbrennungsöfen eines jener riesigen Thongefässe (Pithoi) aufstellte — deren Schliemann viele gefunden hat — um dasselbe den Holzstoss aufschichtete und diesen wieder mit niederen Mauern umgab. Der Tote ward dann durch die Mündung in den Pithos hineingeschoben und der Holzstoss angezündet.

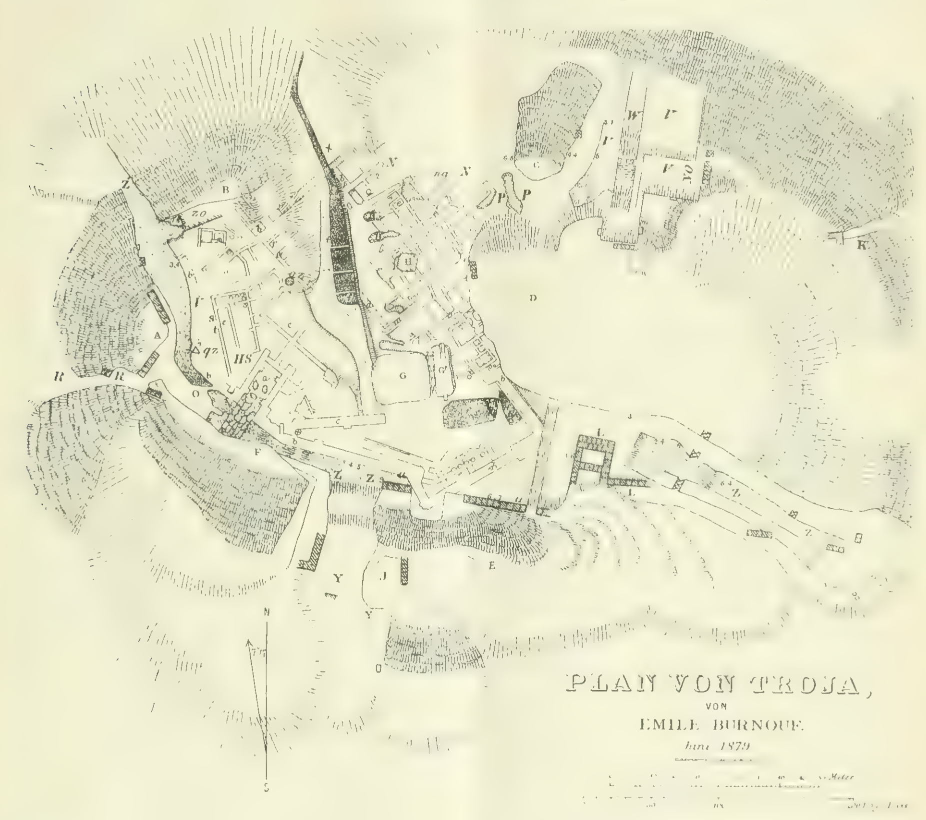
Eine sehr anziehende, dichterisch empfundene Beschreibung einer nächtlichen Leichenfeier auf der

1) Vergleiche das als Handschrift gedruckte Protokoll. (Hissarlik-Ilion. Brockhaus 1890).

trojanischen Nekropole giebt Boetticher in seinem zweiten Aufsatze über dieses Thema in der Zeitschrift „Ausland“, Jahrgang 1883, Nr. 52, nachdem er in der vorhergehenden Nummer die Begründung seiner Hypothese versucht hat.

Bei allen, welche die Ruinen von Hissarlik kannten, mussten die Ausführungen Boettichers Befremden erregen. Wenn man indessen bedenkt, dass derselbe seine Hypothese aufstellte, ehe das Buch Troja erschienen war, also auf Grund des Buches Ilios und des Burnoufschen Planes, so muss man zugestehen, dass sie zwar auf äusserst kühnen, aber der Logik nicht ganz entbehrenden Schlussfolgerungen aufgebaut wurde; nur dadurch ist es zu erklären, dass einige Gelehrte in Unkenntnis der Sachlage der Hypothese zustimmten, so dass zum Beispiel Georg Ebers sich zu der Äusserung verleiten liess: „Boetticher ist den Spatenforschern durch eine Geistesthat zuvorgekommen.“ Zu Burnoufs Zeit bedeckte noch das kleine Gemäuer der dritten Schicht einen grossen Teil der Burg; noch war das Chaos nicht entwirrt, welches die Ruinenstätte bot und manches Missverständnis harrte noch der Aufklärung. Wir erwähnen nur folgendes:

Die eng nebeneinander stehenden Wände der Gebäude *A* und *B*, welche teilweise zwischen den darüber lagernden Schuttschichten und Mauerresten zum Vorschein gekommen waren, wurden von Schliemann und Burnouf als eine Doppelmauer angesehen, welche die Grenze der „Akropolis“ gegen Osten bildete. Sie glaubten auch, dass diese Doppelmauer sich weit gegen Südosten erstrecke (siehe den Plan Burnoufs). Da diese Mauer den darüber befindlichen Komplex von Mauern scheinbar durchschnitt, rechnete man diesen teils zur Akropolis, teils zu einer „Vorstadt“.



In diesem schon aus Burnoufs Plane deutlich erkennbarem Missverständnisse ist der Ursprung von

Boettichers Mauern mit „schmalen, von Ventilationskanälen durchkreuzten Gängen“ zu suchen. Eine scheinbare Bestätigung seiner daraus gezogenen Folgerungen ergab sich dann noch durch den unerklärten Irrtum Schliemanns, welcher an einer Stelle im „Ilios“ die südliche, vollkommen massive Burgmauer als eine Hohlmauer mit Schuttausfüllung beschreibt, so dass Boetticher als militärischer Techniker diese natürlich nicht als Verteidigungsmauer konnte gelten lassen.

Zu einem weiteren Irrtum verführten ihn einige Abbildungen Burnoufs, welche Mauern der oberen Ansiedlungen scheinbar als auf dem Boden der zweiten stehend darstellen. Schliemann hatte an vielen Stellen *neben* und zwischen dem Gemäuer der dritten Periode im Schutte tiefer gegraben, so dass nun die Mauern auf Schuttwänden von gleicher Dicke wie die Mauern selbst standen. In den Zeichnungen aber war der Unterschied zwischen Schutt und Mauerwerk nicht hervorgehoben.

Ein anderes Missverständnis betrifft die im „Ilios“ öfter erwähnte Anhäufung „gelber und brauner Holzasche“; so fand (Ilios S. 307) Schliemann ein Haus 6—7' hoch mit Holzasche angefüllt und darinnen ein Skelett. Boetticher zog aus der Menge der Asche den Schluss, dass sie nur durch wiederholtes Verbrennen grosser Holzstösse entstanden sein könne. Es stellte sich aber heraus, und Dörpfeld erkannte das sofort, dass diese „Holzasche“, welche sich auch heute noch an verschiedenen Stellen in Hissarlik vorfindet, in Wirklichkeit pulverförmiger Lehmziegelschutt ist. Ähnlich verhält es sich mit dem angeblichen Funde von mehreren hundert Aschenurnen, welche Boetticher als Basis seiner Hypothese mit benützte. Dr. Schliemann erklärte zu Protokoll, dass er nach allgemeinem Gebrauche anfangs jedes Gefäss Aschenurne genannt habe, dass aber eigentliche Aschenurnen (wie die in Fig. 426 S. 447 Ilios dargestellte) nur in sehr geringer Zahl gefunden seien.

Ein Missverständnis eigener Art betrifft die Tausende und aber Tausende von kleinen Muscheln, welche in der Ruinenstätte umherliegen. Virchow betrachtete dieselben als Nahrungsmittel, Boetticher als Totenopfer, da er nicht zugeben wollte, dass die „Trojaner“ ihre Küchenabfälle in den Häusern hätten liegen lassen. Nun ist es wahr, dass sich darunter auch Austern befinden, welche sogar an einer Stelle unterhalb der zweiten Ansiedlung eine förmliche Schichte von 3 oder 4 cm Höhe bilden, aber die grosse Masse der Muscheln, die nicht viel grösser sind als ein Daumennagel, erweist sich als ein Bestandteil des Lehmes, aus dem die Ziegeln geformt wurden.

Boetticher war mit dem Ansammeln von Material zur Unterstützung seiner Hypothese beschäftigt, als Nachrichten über die Resultate der neuen Ausgrabungen bekannt wurden und bald darauf das Buch „Troja“ erschien, nach dessen auf besserer Erkenntnis beruhenden Darstellungen die Dinge in ganz anderer Gestalt erschienen, als Boetticher angenommen hatte, und während dieser Studien über die Verwandtschaft der Geräte von Hissarlik mit ägyptischem Totengeräte nachging, hatte Dörpfeld mit dem Plane der zweiten Ansiedlung seiner ganzen Hypothese bereits dem Boden entzogen.

Boetticher konnte nun im Grunde nichts anderes thun, als die Hypothese zurücknehmen. Das geschah aber nicht, und während der fleissige Forscher, welcher das Werk „Ilios“ gründlicher studirt hatte als vielleicht irgend ein anderer, bis dahin das Opfer von Missverständnissen gewesen war, setzte er sich nun ins Unrecht. Er stellte etwas naiv die Behauptung auf:

„Ilios“ sei das authentische Ausgrabungsprotokoll, im Buche „Troja“ aber habe man sich mit Rücksicht auf seine Hypothese bemüht, alles verschwinden zu machen, was im „Ilios“ gegen Schliemanns Annahmen spreche [1]); demzufolge gebe „Troja“ ein Phantasiegemälde und Dörpfelds Plan sei vollständig falsch.

Boetticher behandelte dieses Thema in einer grösseren Anzahl von Aufsätzen, welche während der Jahre 1885 bis 89 erschienen und fasste schliesslich die Resultate seiner Studien zusammen in der Schrift: La Troie de Schliemann une nécropole à incinération. Extrait du Muséon. Louvain 1889 [2]).

Es muss leider gesagt werden, dass in dieser Schrift, welche Geringschätzung der Gegner und ein starkes Selbstgefühl bekundet, sowie in den später folgenden „Sendschreiben“, der Mund ein bisschen voller genommen wird, als der gute Geschmack erlaubt, und das darin der Vorwurf wissenschaftlicher Unredlichkeit, durch Scheinbeweise unterstützt, mehr als ein Dutzendmal wiederholt wird.

Die Angegriffenen konnten gegen den Vorwurf der Fälschung kaum etwas anderes vorbringen als

1) Zufällig ward in derselben Nummer des „Ausland“ (1883, Nr. 51), in welcher Boettichers erster Aufsatz stand, bereits das Buch „Troja“ als soeben erschienen, vom Verleger angekündigt.

2) Hauptmann Boetticher übersetzte seine Schrift ins Französische, weil ein deutscher Verleger sich dafür nicht fand.

das Ersuchen, Herr Hauptmann Boetticher möge sich an Ort und Stelle von dem Sachverhalte überzeugen. Den Einwurf, dass Boetticher die Ruinen ja nicht gesehen habe, wollte indessen dieser nicht gelten lassen. Er schrieb: „Mein Buch beurteilt auf Grund der eigenen Angaben Schliemanns und Dörpfelds die Ruinen von Hissarlik gewiss richtig. Dazu brauchte ich nicht dort gewesen zu sein.“ Mit einem gewissen Stolze bezeichnete er selbst seine Arbeiten als: „uniquement le résultat d'une étude de cabinet“, und meint trotzdem „in Hissarlik besser zu Hause zu sein als Herr Dörpfeld.“

Als Boetticher sich schliesslich herbeiliess, in Hissarlik zu erscheinen, sah er, wie völlig falsch das Bild war, dass seine Phantasie ihm vorgespiegelt hatte. Nicht bloss die Unparteiischen, sondern Boetticher selbst überzeugte sich, dass die von ihm erhobene Beschuldigung, Dörpfeld habe die Ausgrabungsergebnisse gefälscht, jedes Grundes entbehre, und deshalb nahm er die Beschuldigung in einer zu Protokoll diktirten und von ihm selbst später teilweise veröffentlichten Erklärung zurück.

In Hissarlik wurden jene Missverständnisse aufgeklärt, welche Boetticher zu seiner Hypothese veranlasst hatten, und es wurde von den Zeugen die Übereinstimmung des Thatbestandes mit dem Plane Dörpfelds konstatirt. Boetticher musste diese Übereinstimmung in mehreren *wichtigen* Punkten einräumen.

Er räumte ein, dass die bestehende Ringmauer keine „von Ventilationskanälen durchkreuzte Gänge“ enthalte, sondern eine massive Futtermauer sei; er räumte ein, dass auf dieser Futtermauer an den von der Ausgrabung verschonten Stellen eine gleichfalls massive Lehmziegelmauer steht; er räumte ein, dass in der Mauer Eingänge (sagen wir Thore) sich befinden; er räumte ein, dass die Mauer des Gebäudes *A* an dem Punkte ihr Ende findet, wo Dörpfelds Plan die Ante angiebt und überzeugte sich von dem Vorhandensein der oben erwähnten Aufstandplatten und der verkohlten hölzernen Pfosten; er räumte ein — angesichts des die ganze Fläche bedeckenden Lehmstrichs — dass der Raum *A* ein einheitlicher und nicht mit dazu gehörigem kleinen Gemäuer angefüllt gewesen sei; er räumte ein, dass der Grundriss des Propylaions, den er als Schöpfung Dörpfelds bezeichnet hatte, richtig sei.

Einen Irrtum anderer Art einzusehen, war ihm nicht mehr vergönnt; er betrifft den von Hissarlik zwei Stunden entfernten Tumulus Hanai tepe; dieser Tumulus, den Boetticher oft mit dem Schutthügel von Hissarlik in Parallele stellte, hat nicht die mindeste Verwandtschaft mit demselben. Hanai tepe ist das, was Boetticher in Hissarlik suchte, ein wirklicher Aschenhügel. Es war ihm nicht mehr vergönnt, diesen Tumulus zu sehen, weil Boetticher sich weigerte, den Herren Schliemann und Dörpfeld, die er jahrelang angegriffen hatte und die ihn auf der unwirtlichen Stätte von Hissarlik gastlich aufnahmen, nun, nachdem er sich von der Grundlosigkeit seiner Beschuldigungen überzeugt hatte, öffentliche Genugthuung zu geben und dadurch den weiteren Verkehr mit ihm unmöglich machte.

Wir aber denken, man darf über den Fall Boetticher zur Tagesordnung übergehen. Dörpfelds Plan der Ruinen besteht zu Recht, wovon sich jeder an Ort und Stelle überzeugen kann; Boetticher kann ihn nicht anfechten; er nennt ihn auch nicht mehr ein Phantasiegebilde, sondern zieht sich auf den Glauben zurück, „dass Dr. Dörpfeld in einem und dem andern Punkte sachlich irrt“; der Plan Dörpfelds zeigt uns eine Burg von mässigem Umfange aber keine Nekropole, und dieser Plan wirft Boettichers Hypothese über den Haufen.

G. NIEMANN.

KUNSTLITTERATUR UND KUNSTHANDEL.

* *„Dante in der deutschen Kunst“* ist der Titel einer bei L. Ehlermann in Dresden erscheinenden Publikation, welche eine Anzahl von Illustrationen hervorragender deutscher Meister unseres Jahrhunderts zu dem Gedichte des grossen Florentiners in Lichtdrucken vorführen soll. Drei schöne Blätter von *Preller* d. ä., *Führich* und *Rethel* bilden den Inhalt der ersten uns vorliegenden Lieferung. Für die weiteren Tafeln sind Zeichnungen und Aquarelle von *Cornelius*, *Schnorr*, *Schwind*, *Steinle*, *Lessing*, *Begas*, *Grosse* u. a. in Aussicht genommen. Der Text des Herausgebers, Baron *G. Locella*, beschränkt sich, soweit er im ersten Hefte vorliegt, auf eine kurze Übersicht der Wirkungen Dante's auf die Weltlitteratur, auf Musik und bildende Kunst im allgemeinen. Die Fortsetzung soll speziell den deutschen Dante-Illustratoren gewidmet sein. Die berühmten Skizzen *Botticelli's* werden auffälligerweise nicht erwähnt. Sehr erwünscht wäre der Abdruck aller auf den ausgewählten Tafeln illustrirten Stellen in deutscher Übersetzung. Die Ausstattung des Werkes ist eine des ernsten Inhalts würdige.

* Unter dem Titel *„Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn“* bereitet die Verlagshandlung von Tempsky in Prag, Wien und Leipzig ein illustrirtes Buch vor, in welchem die Hauptperioden der Kunstentwickelung des Donaureiches von einer Anzahl jüngerer Wiener Kunstgelehrten in populärer Darstellung behandelt werden sollen. Die Redaktion des Ganzen hat Dr. *A. Ilg* übernommen, der auch die Schilderungen des Barockstils und des Rokoko liefert. Für die Neuzeit ist *L. Heresi*, der Feuilletonist und Kritiker des Wiener Fremdenblattes gewonnen. Die übrigen Abteilungen übernahmen Dr. *Hoernes*, *R. v. Schneider*, *Frimmel*, *Stiassny* und *H. Zimerman*.

Von der kürzlich begangenen „*Ludwig Richter-Feier*“ der Dresdener Kunstgenossenschaft zeugt ein gefällig ausgestattetes Quartheft, welches zum Besten des Dresdener Richter-Denkmals soeben erschienen ist. Dasselbe enthält die Abdrücke der sieben Richterschen Holzschnitte, welche bei der Festfeier in lebenden Bildern dargestellt wurden, verbunden durch sinnige Verse *Karl Woermanns,* welche als Deklamation die lebenden Bilder begleiteten. Die Holzschnitte wurden von den betreffenden Verlegern, Herren Alph. Dürr und G. Wigand, freundlichst beigesteuert.

NEKROLOGE.

H. A. L. *Martin Bernhard Lindau,* Inspektor beim Königl. Kupferstichkabinet zu Dresden, ist daselbst am 9. Februar gestorben. Geboren zu Dresden am 25. Dezember 1817, auf der Kreuzschule vorbereitet und durch das Studium der Philosophie in Leipzig weitergebildet, beschloss Lindau, sich dem Berufe eines Schriftstellers zu widmen. Als solcher entwickelte er sowohl als Erzähler für die Jugend als auch als Geschichtschreiber eine grosse Fruchtbarkeit. Dresden verdankt ihm ein umfassendes zweibändiges Werk über seine Geschichte, das in den Jahren 1884 bis 1885 in zweiter verbesserter Auflage erschien. Seit dem Jahre 1874 bekleidete Lindau den Posten eines Inspektors am kgl. Kupferstichkabinet. Als solcher fühlte er sich berufen, nachdem er bereits im 1856 in seinem „Dresdner Galeriebuch“, das Gebiet der Kunstgeschichte berührt hatte, mit einer Monographie über *Lukas Cranach* (1883) hervorzutreten, die wegen ihrer unkritischen Haltung von den Fachgenossen ziemlich ungünstig beurteilt wurde, die aber nach dem Urteil *Hubert Janitscheks* im Litterarischen Centralblatt in Bezug auf Abrundung der biographischen Materialien und Gewinnung neuer Daten immerhin einen Fortschritt über Schuchardts Werk hinaus darstellt. Ein wirkliches Verdienst dieser Arbeit Lindaus war der überzeugend geführte Nachweis, dass Cranach nur zwei Söhne hatte, Johannes und der jüngere Lukas, während man früher von drei Söhnen, einem Lukas, Hans und Johannes zu sprechen pflegte. Das letzte Werk Lindaus, „Tempi passati“ betitelt, knüpft an seinen Aufenthalt in Rom im Jahre 1863 an und schildert die Zustände unter dem damaligen päpstlichen Regiment.

(•) *Der Genremaler Professor Hermann Kretzschmer* ist am 5. Februar in Berlin im 79. Lebensjahre gestorben. Er war der erste der Berliner Maler, welcher in den vierziger Jahren Scenen aus dem orientalischen Leben behandelt hat, von denen „Das Frühstück in der Wüste“, „Die vom Samum überraschte Karawane“ und „Die Einschiffung wider Willen“ am bekanntesten geworden sind. Später hat er auch historische und humoristische Genrebilder, zumeist aus dem Kinderleben, und Porträts gemalt.

— *In Venedig* starb dieser Tage im Alter von 74 Jahren *Antonio Salviati,* der Regenerator der venezianischen Glasindustrie, die durch ihn wieder zu hoher Blüte gelangte. Namentlich die Herstellung von Glasmosaikbildern in der alten Technik hat er in seiner 1860 auf Murano begründeten Fabrik wieder in Schwung gebracht, ebenso die Verfertigung jener leichten, zierlichen Glasgefässe nach altem Muster, die in aller Welt verbreitet sind.

KONKURRENZEN.

— *Aus Düsseldorf.* Die Ausschreibung eines Wettbewerbs um die *künstlerische Ausschmückung des Rathaussaales* wird in Bälde geschehen, da die vom Kultusminister gestellte Bedingung, unter welcher der Staat die Hälfte der Kosten tragen wird, diejenige nämlich, dass die Beteiligung an dem Wettbewerb für alle Künstler preussischer Staatsangehörigkeit offen gehalten werden müsse, von der Stadt angenommen worden ist. Die Kosten der Ausmalung des Rathaussaales sind auf 60 000 M. veranschlagt, von denen der Kunstverein für Rheinland und Westfalen aus seinen Mitteln für monumentale Zwecke die Hälfte trägt. Die Stadt hat die Aufwendungen für die etwa notwendigen baulichen Veränderungen des Saales sowie die Bestreitung der drei Preise von 4000, 3000 und 2000 M. und die Kosten des Preisausschreibens zu tragen.

x. *Berlin.* Die Preise in der Wettbewerbung um die malerische Ausschmückung der drei oberen Geschosse des Geschäftshauses der Aktiengesellschaft für Möbelfabrikation in Berlin sind der Reihe nach verteilt worden an Dekorationsmaler *Richard Schultz* in Leipzig (600 M.) und *E. Wichmann* in Berlin (300 M.), sowie an *G. Neuhaus* in Berlin (200 M.). Dem Entwurfe „Kontrast“ (Verfasser Architekt *O. Rieth* in Berlin) wurde eine lobende Anerkennung ausgesprochen. Die eingegangenen Arbeiten sollen demnächst im Kunstgewerbemuseum öffentlich ausgestellt werden.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

* *Der Münchener Kunstverein* hielt am 31. Januar seine Generalversammlung ab. Die Zahl der Vereinsmitglieder hat sich dem Jahresberichte zufolge von 5711 auf 5660 verringert. Der projektirte Umbau des Lokals wird vorzüglich beleuchtete und geschmackvoll ausgestattete Räume schaffen. Die von Prof. *F. Thiersch* entworfenen Pläne dazu liegen dem Prinzregenten vor. Als Vereinsblatt wurde eine Radirung von *W. Rohr* nach dem Gemälde des k. Professors *Koralski* „Unheimliche Begegnung“ an die Vereinsmitglieder verteilt. Die hiefür aufgewendete Summe beträgt, mit einer kleinen Nachzahlung für das vorjährige Blatt, 11130 Mark. Für das Jahr 1890 wurde ein Stich von *J. Lindner* nach dem von der Pinakothek neuerworbenen, dem Lionardo da Vinci zugeschriebenen Gemälde: „Madonna mit dem Kinde“ bestellt. Von den im Laufe des Jahres ausgestellt gewesenen 3146 Kunstwerken wurden käuflich erworben: a) für die Vereinssammlung: *O. Geblers* „Der erschreckte Wächter“ um 5000 M. b) für die Verlosung: 155 Kunstwerke im Gesamtwerte von 80975 M. c) Von Privaten wurden Gemälde etc. im Betrage von ca. 25000 M. gekauft.

* *In Nizza* fand kürzlich, wie uns von dort berichtet wird, eine „*Preuschen-Ausstellung*“ statt, welche sich lebhaften Zuspruchs erfreute. Ausser „Mors Imperator“, „Regina vitae“ und zahlreichen Blumenstücken mit Motiven aus der Normandie war auch das erst in jüngster Zeit beendete Bild der Künstlerin: „Irene von Spilimberg, Tizians Schülerin, auf der Totengondel“ ausgestellt.

— *Metz.* Das Ergebnis des ersten Lebensjahres unseres Kunstvereins gab ein erfreuliches Zeichen von dem zunehmenden Kunstsinn in der deutschen Westmark. 82 Originalgemälde sind in vier Zeitabschnitten zur Ausstellung gelangt. Ausser mehreren kleineren Bildern, die angekauft wurden, erwarb die Stadt Metz in der letzten Dezemberausstellung *Christian Mali's* neuestes grössere Gemälde, darstellend eine Schafherde auf einer Matte des Tiroler Hochgebirges, ein Bild, das sich durch poetische Auffassung, fein empfundene Stimmung und geistvolle Vollendung auszeichnet. Künftig werden regelmässige Ausstellungen in den Monaten März, Juni und Oktober stattfinden. Der Verein selbst erwirbt Bilder zum Zwecke der Verlosung. Künstler, welche Werke zu der nächsten Märzausstellung zu bringen

gedenken, mögen dieselben gegen Ende Februar an die Adresse „Metzer Kunstverein“ senden.

— *Aus Barmen.* Der *Barmer Kunstverein* zählt nach dem Jahresbericht des Schriftführers Professor Dr. *Neumann* 1099 Mitglieder. Die letzte Gemäldeausstellung im vorigen Sommer war mit etwa 500 Gemälden im Werte von 419 195 M. beschickt. — Für die Erbauung der geplanten *Kunsthalle*, welche mit der zum ehrenden Andenken an den heimgegangenen Kaiser Wilhelm I. in Aussicht genommenen Ruhmeshalle verbunden werden soll, sind bereits 62 000 M. flüssig und der Vorstand des Kunstvereins würde die schönste Anerkennung seines langjährigen Wirkens finden, wenn am 9. Februar 1891 die Feier des 25jährigen Jubiläums des Vereins ihre Weihe durch die Legung des Grundsteins zu jener Ruhmeshalle erhalten würde.

Die *Deutsche Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren in München* hat in ihrer Ausschuss-Kommissionssitzung vom 5. Januar 1890 unter dem Vorsitz des kgl. Akademieprofessors *Lindenschmit* bezüglich der zunächst in Angriff zu nehmenden Arbeiten folgendes Programm aufgestellt: 1. Die Feststellung von Typen für die Normalfarben für Öl- und Aquarellmalerei, 2. die rationelle Präparation der Ölfarben, 3. Feststellungen über die erforderlichen und zulässigen Bindemittelmengen für die Ölfarben, 4. die Ermittelung möglichst einfacher und sicherer Methoden für die qualitative Untersuchung der Ölfarbenbindemittel, 5. Untersuchung über die Vor- und Nachteile der verdickenden Mittel, Wachs, Walrat, Paraffin etc. etc. in den Ölfarben, 6. Untersuchungen und Versuche über die zweckmässigsten Arten der Grundirungen für Malerleinen und Malbretter für Ölgemälde. An den Beratungen hatte auch das Ehrenmitglied Herr Geheimrat Professor Dr. *Max von Pettenkofer* teilgenommen. Den Fachkommissionen sind neu beigetreten: Herr Dr. N. *von Klobukow*, Assistent des elektrotechnischen Laboratoriums, und Herr Dr. *L. Weber*, Assistent für Physik, beide am kgl. Polytechnikum in München. Auch Herr Professor *Franz von Lenbach*, welcher sich vielfach mit technischen Versuchen befasst, ist der Gesellschaft beigetreten. Ferner wurde beschlossen, den schon für 1888 angesetzten Kongress der Deutschen Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren, mit welchem eine Fachausstellung verbunden wird, in Jahre 1890 in München abzuhalten. Über alle die Gesellschaft oder sonstwie die Maltechnik betreffenden Angelegenheiten erteilt der Sekretär, Chemiker und Redakteur Herr *Adolf Keim* in München, unentgeltlich die gewünschten Auskünfte. Durch denselben können ebenfalls die Statuten der Gesellschaft bezogen werden.

*** *Der Verein Berliner Künstler* hat in seiner Sitzung vom 4. Febr. den Maler A. v. Werner zum Vorsitzenden, Architekt Hoffacker und Maler H. Hartmann zu Schriftführern, Maler E. Körner und Bildhauer Schweinitz zu Säckelmeistern und Maler Schnars-Alqvist zum Archivar gewählt.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. *In Eduard Schultes Kunstausstellung in Berlin* hat der Münchener Landschafts- und Marinemaler *Hans von Bartels* (so nennt er sich jetzt mit Wiederaufnahme seines früher nicht geführten Adelsprädikats) eine Reihe von 22 Aquarellen zur Schau gestellt, welche er zumeist in den letzten zwei Jahren nach Motiven aus Stralsund, Rügen, Bornholm und Kattwijck (Holland) ausgeführt hat. In den grossen Hauptstücken der Sammlung, von welchen drei, der „Sturm auf Bornholm“ (ein Dampfer sucht im heftigen Kampfe mit den Wellen in den Hafen zu gelangen), das „Haus auf der Düne“ und „Mönchsgut auf Rügen“ bereits auf der vorjährigen Münchener Jahresausstellung zu sehen waren, entfaltet Bartels eine an A. Achenbach erinnernde plastische Kraft der Darstellung, verbunden mit einer anscheinend unbegrenzten Beweglichkeit in der Nachbildung auch der leisesten Schwingungen des Lichts auf der glatten Oberfläche des Wassers oder den Köpfen der schäumenden Wellen und der äussersten, leicht in den Horizont und das Wolkenmeer hinüberfliessenden Lichtstreifen. Es sind nicht ausschliesslich Marinen und Strandbilder, sondern auch Strassenansichten, Interieurs von holländischen Küchen, Wohnstuben und Arbeitsräumen (z. B. das Innere einer Heringspackerei), und einmal hat er auch ein Genrebild gemalt: junge rotbäckige Holländerinnen, welche dicht an einander gedrängt mit ihren Strickstrümpfen in der Hand neugierig in den mit roten Ziegeln gepflasterten Flur eines Hauses blicken, in welches ihnen der Eintritt verwehrt wird. Wie frisch, leuchtend und gesund ist das alles geschildert im Vergleich mit den trübseligen Malereien eines Liebermann und Skarbina, die vor kurzem ähnliche Motive (u. a. auch aus Kattwijck) behandelt haben. Während aber diese mit grämlicher Beflissenheit ihren Ölfarben jede Spur von Schimmer und Glanz zu nehmen suchen, hat Bartels den Wasserfarben eine Leuchtkraft und eine Tiefe abzugewinnen gewusst, welche hinter der virtuosen Aquarelltechnik der Italiener nicht mehr zurückbleiben. — Von den zu gleicher Zeit ausgestellten Damenbildnissen *Albert Kellers* ist die Mehrzahl bereits durch die Münchener Ausstellung des vorigen Jahres bekannt geworden. Man bemüht sich vergebens, die diesen Bildern in München gezollte Bewunderung, welche in der Zuerkennung einer Medaille erster Klasse für das Bildniss der Frau v. K. gipfelte, zu teilen, ja auch nur zu begreifen. Wohl wird das Auge durch das auf die Spitze getriebene Raffinement der koloristischen Technik, durch das bizarre Arrangement der Gewandfalten und die gesamte Inscenierung auf den ersten Blick geblendet. Aber sobald man sich von der ersten Verblüffung erholt hat, werden die Gebrechen im einzelnen desto auffälliger: die mangelhafte Zeichnung und Modellirung der Hände und Arme, der fast völlige Verzicht auf eine tiefere und feinere Charakteristik, auf eine geistige Belebung des Antlitzes. Wohl sind die modischen Roben der Damen mit grosser Sachkenntniss in Behandlung der verschiedenartigen Stoffe wiedergegeben, wohl sind die Reflexe, welche rosenfarbene und schwarze Atlasstoffe auf weisse Schultern und Arme werfen, mit einer wie ein Hauch wirkenden Pinselführung zur Anschauung gebracht; aber zu einem wirklich hervorragenden Porträtmaler reichen diese Eigenschaften allein noch nicht aus, selbst nicht in einer Zeit, in welcher die malerische Technik eine masslose Wertschätzung findet. — Auch die Bilder „In der Gemäldegalerie“ von *Ferdinand Brütt*, ausgezeichnet durch feinen Humor in der Charakteristik der verschiedenen Gattungen von Kopisten und durch eine gediegene, von allen Modethorheiten freie Malweise, und „Morgenstimmung“ (eine barmherzige Schwester an der Wiege eines kranken Kindes) von *Paul Hoecker* haben bereits in München das Licht einer grösseren Öffentlichkeit erblickt. Zum ersten Male zur Ausstellung gelangt ist dagegen ein Bildnis der verewigten Kaiserin Augusta in halber Figur von *B. Plockhorst*, welches der Künstler 1889 nach dem Leben gemalt hat und das die Züge der hohen Frau im wesentlichen mit grosser Treue festhält.

H. A. L. *Dresdener Aquarellausstellung.* Nach Meldung Dresdener Zeitungen hat die Dresdener Kunstgenossenschaft in ihrer Hauptversammlung am 8. Februar den einstimmigen Beschluss gefasst, im August und September dieses Jahres

in den Räumen des kgl. Polytechnikums zu Dresden eine *internationale Ausstellung von Aquarellen, Pastellen und Handzeichnungen* abzuhalten. Bedenkt man, wie glänzend im Jahre 1887 die erste Dresdener Aquarellausstellung verlaufen ist, so darf man auch auf die für dieses Jahr geplante grosse Erwartung setzen, der wir hierdurch ein glückliches Gelingen wünschen.

A. R. *Die Gurlittsche Kunstausstellung in Berlin* hat im Januar ihre Pforte wiederum den Naturalisten und Freilichtmalern geöffnet, welche hier jederzeit ein Asyl finden, dessen Freiheit durch keine verständnislose und kurzsichtige Jury verkümmert wird. An der Spitze schreitet *M. Liebermann* mit drei Bildern einher, von denen wenigstens eines, das „Stevenspital in Leiden" mit alten Weibern, die auf einer Bank vor einer Blumenanlage sitzen, einen erfreulich wirkenden farbigen Gesamteindruck aufkommen lässt, während die beiden andern, „Gottesdienst zum Gedächtnis Kaiser Friedrichs in den Buchenhallen zu Kösen" und „Wäscherin an den Dünen" desto tiefer in graue Trübsal getaucht sind und an Luft- und Formlosigkeit mit einander wetteifern. Bis zur Karikatur übertrieben erscheinen die naturalistisch-impressionistischen Grundsätze in einer Reihe von Interieurs, landschaftlichen Studien und Berliner Strassenansichten, von einem bisher unbekannten Maler Namens *L. Ury*, welcher die malerische Wirkung auf das Nebeneinanderstellen von farbigen Flecken bei grotesker Beleuchtung reducirt. Auch der Norweger *Otto Sinding* hat sich in einem „Hochsommer" betitelten Bilde, einem Wiesenplan unter tiefblauem Himmel mit einem blumenpflückenden Kinde in grellrot gestreiftem Kleide, den Naturalisten beigesellt. in drei anderen Bildern, welche das Spiel badender Knaben am Meeresstrande in Sand und Wellen vergnüglich schildern, sich aber nur zu den massvolleren Grundsätzen der Freilichtmalerei bekannt. *F. von Uhde*, der Hohepriester der Gemeinde, ist mit der von der vorjährigen Münchener Ausstellung bekannten „Kinderstube" vertreten, und *Walter Firle* hat eine kleinere, fein gemalte Wiederholung seiner „Sonntagsschule" ausgestellt, welche sich von dem in der Galerie zu Budapest befindlichen Originale dadurch unterscheidet, dass hier statt des Lehrers eine Schulschwester den Unterricht abhält. Endlich ist noch *R. von Voigtländer* zu erwähnen, ein in der Berliner Schule gebildeter Maler, welcher nach längerem Aufenthalt in Brüssel nach Berlin zurückgekehrt ist. Er hat eine Reihe von Landschaften, Städteansichten und Kircheninterieurs aus Belgien, ein Porträt und einige Genrebilder ausgestellt, welche durchweg flüssig gemalt und durch eine feine Tonstimmung ausgezeichnet sind, aber eine bestimmt ausgeprägte künstlerische Physiognomie nicht erkennen lassen. Doch scheint der Künstler das Beste in der Darstellung reich ausgebildeter Innenräume von Kirchen und Kapellen zu leisten.

O.-M. *Das Kunstgewerbemuseum in Berlin* beabsichtigt, im Monat März d. J. eine *Ausstellung von Schmuck- und Juwelierarbeiten* zu veranstalten, um durch eine Übersicht über die Arbeiten verschiedener Zeiten und Völker sowie durch Vorführung wenig zugänglicher mustergültiger Stücke für die deutsche Goldschmiedekunst neue Anregungen zu geben. Die Ausstellung soll im wesentlichen *ältere Arbeiten* von kunstvoller Durchbildung vorführen, und zwar nicht nur den Schmuck im engeren Sinne, sondern auch das vorwiegend von Juwelieren hergestellte *Kleingerät*, wie Dosen, Fächergestelle, Bestecke, Taschenuhren, Kämme, Büchsen, Riechfläschchen, Stockgriffe und Verwandtes. Neben den Gold- und Silberarbeiten sollen auch die Schmuckstücke aus *minderwertigen Metallen*, sowie aus Elfenbein, Schildpatt, Bernstein und dergl. ausgestellt werden. Von der Vorführung lediglich durch hohen Materialwert kostbarer Stücke wird Abstand genommen. *Moderner Schmuck* soll nur in beschränkter Zahl und nur soweit zugezogen werden, als sein Wert auf der sorgfältigen und kunstvollen Arbeit beruht. Zur Ausstellung sollen auch die für die Juwelierkunst nötigen *Materialien* in rohem und halb verarbeitetem Zustande gelangen, u. a. auch Edelsteine und Halbedelsteine, Perlmutter und Ähnliches, ferner *Ornamentstiche* und Zeichnungen älterer Zeit, welche zu Vorlagen für Goldschmiede bestimmt waren. Die Grundlage für die meisten Gruppen der Ausstellung bieten die verschiedenen Abteilungen der königlichen Museen in Berlin. Es wird aber den lehrhaften Zweck der Ausstellung in hohem Masse fördern, wenn aus anderem *öffentlichen und Privatbesitz* hierzu geeignete Gegenstände dargeliehen werden. Das Kunstgewerbemuseum hofft hierfür ein freundliches Entgegenkommen zu finden. Die *Kosten der Hin- und Rücksendung*, unter Transportversicherung, und der *Feuerversicherung* während der Dauer der Ausstellung trägt das Kunstgewerbemuseum. Die Aussteller werden gebeten, zu diesem Behufe den *Wert* der einzelnen geliehenen Stücke selbst anzugeben. Die Ausstellung soll in der Mitte des Monats März 1890 *eröffnet* werden; als Dauer derselben ist die Zeit von *acht Wochen* in Aussicht genommen. Um eine Übersicht über das verfügbare Material zu erlangen, ist eine baldige *Anmeldung* erwünscht; den Besitzern wird baldigst mitgeteilt werden, ob der einzelne Gegenstand ausgestellt werden kann; die *Einsendung* der Leihgaben wird bis Anfang März erbeten.

NEUE DENKMÄLER.

⊙ *Zum Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. in Berlin.* Der Kaiser hat, wie der Reichsanzeiger meldet, am 3. Februar den Hofbaurat *Ihne* und den Bildhauer Professor *R. Begas* behufs einer Besprechung der Ausgestaltung des Eosanderschen Schlossportals und des Kaiser-Wilhelm-Denkmals nach Fall der Schlossfreiheit empfangen. Man darf daraus den Schluss ziehen, dass die Schlossfreiheit als Standort für das Denkmal endgültig angenommen worden ist und dass die Absicht vorliegt, das Eosandersche Portal als architektonischen Hintergrund für das Denkmal auszugestalten. Am 5. Febr. besuchte der Kaiser das Atelier des Prof. Begas, um dort ein Modell für ein Kaiser-Wilhelm-Denkmal zu besichtigen.

*** *Der Bildhauer Professor Paul Otto in Berlin* hat das Modell zu dem ihm übertragenen *Kaiser-Wilhelm-Denkmal für Ems* vollendet. Es zeigt den Kaiser in Civilkleidung, wie man ihn auf der Promenade in Ems zu sehen pflegte: die eine Hand stützt sich auf den Stock, die andere hat einen Finger zwischen die Knöpfe der Weste geschoben.

H. A. L. *Ludwig Richter-Denkmal* in Dresden. Als Erträgniss der von der Dresdner Kunstgenossenschaft am 7. Januar veranstalteten Ludwig Richter-Feier konnte dem Denkmalausschuss die ansehnliche Summe von 2500 Mark überwiesen werden.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

⊙ *Die Deputation für die innere Ausschmückung des Berliner Rathauses* hat beschlossen, die Wände des Bürgersaales durch Professor *August v. Heyden* mit gobelinartig behandelten Gemälden schmücken zu lassen, welche das bürgerliche und Volksleben Berlins nach Motiven aus den letzten vier Jahrhunderten darstellen sollen. Da der Saal nur eine mangelhafte Tagesbeleuchtung hat, ist eine Ausführung der Bilder

an Ort und Stelle nicht möglich und sie sollen deshalb auf Leinwand gemalt und an den Wänden befestigt werden. Die Gesamtkosten, einschliesslich neuer Vorrichtungen zur elektrischen Beleuchtung, sind auf 48 000 M. veranschlagt.

*** *Die neue Pariser Künstlergesellschaft*, an deren Spitze *Meissonier* steht, hat ihre Satzungen festgestellt. Sie trägt, wie schon gemeldet, den Namen „Société nationale des beaux-arts" und unterscheidet sich von allen ähnlichen Vereinigungen im wesentlichen dadurch, dass sie bei ihren Ausstellungen keine Jury für die Mitglieder haben und keine Auszeichnungen erteilen wird. Die erste Ausstellung soll am 15. Mai im Palais des beaux-arts auf dem Marsfelde eröffnet werden und vier Wochen dauern. Jedes Mitglied hat das Recht, soviele Werke auszustellen, wie ihm beliebt, verpflichtet sich aber, nicht am Salon der alten Gesellschaft teil zu nehmen.

*** *Zum Kapitel der hohen Gemäldepreise*, welche von amerikanischen Millionären bezahlt werden, teilt die „Chronique des arts" mit, dass Vanderbilt kürzlich eine Landschaft von Turner mit 500 000 Frcs. bezahlt hat, für welche der Künstler selbst im Jahre 1860 63 000 Frcs. von dem Besteller, einem Herrn Gambart, erhalten hat. Letzterer verkaufte sie an einen Herrn Mendel, von welchem sie Lord Dudley für 200 000 Frcs. erwarb. Jetzt soll Vanderbilt der Königin von England für das in ihrem Besitz befindliche Bild von Meissonier „Der Streit" (la rixe) 100 000 Pfund Sterl. 2 100 000 M.) geboten haben; doch soll das Gebot abgelehnt worden sein.

*** *Bei der Versteigerung des Nachlasses des Landschaftsmalers Jules Dupré*, welche am 30. Januar in Paris erfolgte, wurden 208 000 Frcs. erzielt. Die höchsten Preise brachten zwei Gemälde von Corot, eine „Abenddämmerung" und ein „Konzert", mit 81 000 und 40 000 Frcs., eine Skizze von Géricault mit 35 000 Frcs. und ein Gemälde von Dupré selbst, „Die Rückkehr nach der Meierei", mit 20 000 Frcs.

Die Leicester Art Gallery hat von dem Maler *G. F. Watts* sein 1848 in London ausgestellt gewesenes Gemälde „Alando der Fata Morgana folgend" geschenkt erhalten.

VOM KUNSTMARKT.

y. *Kupferstich-Auktion von G. Gutekunst* aus Stuttgart, am 17. März. Der Katalog, der im ganzen 1327 Nummern aufweist, wird kunstliebenden Sammlern bestens empfohlen, da er Kunstblätter der verschiedensten Gattung aufweist. Namentlich ist die alte deutsche Schule reich und trefflich vertreten: wir begegnen Meistern, wie *Isr. van Meckenen, Dürer*, von dem besonders das reiche Holzschnittwerk zu beachten ist, *Hans Baldung, gen. Grien, L. Cranach* und den Kleinmeistern, die viele kostbare Blätter bringen, bis auf *Hollar* und *G. F. Schmidt*. Von niederländischen Radirern sind *Rembrandt, Ostade*, von Schabkünstlern *Dusart, W. Vaillant, J. Gole* hervorzuheben, an die sich viele englische Schabkunstblätter anschliessen, unter denen *S. J. Reynolds* und *John Smith* mit trefflichen Arbeiten in schönen Abdrücken reich vertreten sind. Ebenso reich sind auch Farbendruckblätter von *L. Bonnet* und *F. Janinet* verzeichnet. Zahlreiche galante Blätter französischer Künstler sind im Kataloge zertreut. Die zweite Abteilung desselben enthält eine reiche Auswahl von Ornamentstichen, darunter viele Seltenheiten. Die dritte Abteilung bringt in zwei Abschnitten zwei reiche Sammlungen von Originalzeichnungen und die zweite sei besonders Liebhabern der holländischen Kunst zur fleissigen Durchsicht empfohlen da hier die besten holländischen Meister Blätter beigesteuert haben. Ein Verzeichnis von illustrirten Büchern beschliesst den Katalog. Die Auktion wird in Frankfurt a. M. stattfinden.

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. 1890. Heft 1.
Vorrömische Gräber im Kanton Zurich. Von J. Heierli. (Mit Abbild.)

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 392.
La jeunesse de Rembrandt. Von E. Michel. (Mit Abbild.) — La gravure en coleurs. Von Roger Portalis. V. Watteau. Von Paul Mantz. V. (Mit Abbild.) — Le passé, le présent et l'avenir de la cathédrale de Milan. Von H. de Geymüller. I. (Mit Abbild.) — Nouveau portrait de Pétrarque. Von P. de Nolhac. Kunstbeilagen: Mrs. Mountain. Farbiger Kupferlichtdruck nach dem Gemälde von Buch. — Le comité de l'exposition française à Copenhague en 1888. Nach dem Gemälde von P. S. Kroyer, radirt von F. Jasinski.

Bayerische Gewerbezeitung. 1890. Nr. 24.
Handwerke und freie Kunst in Nürnberg. Von E. Mummenhoff. (Mit Abbild.) Kunstbeilage: Farbenlichtdruck von A. Frisch nach einer Farbenskizze von H. Makart.

Die Kunst für Alle. Jahrg. 5. Heft 9.
In der Bildergalerie. Von W. Kirchbach. (Mit Abbild.) — Modelle. Novellenkranz. Von J. Proelss. — Römerbrief. Von H. Barth. — Kunstbeilagen (Autotypien) Erste Liebe. Von Karl Hoff. — Die Hexe. Von Gabriel Max. — Am alten Fischmarkt bei Reval. Von Gregor von Bochmann. — Bei der Grossmutter. Von Kaspar Ritter.

Christliches Kunstblatt. 1890. Nr. 2.
Die religöse Malerei in der Berliner akademischen Ausstellung 1889. Das Taufbecken im Dom zu Hildesheim. Von v. Behr. (Mit Abbild.)

Zeitschrift für christliche Kunst. II. Jahrg. Heft 11.
Frühgotische gestickte Stola u. Manipel im Domschatz zu Xanten. Mit Lichtdruck. Von Schnütgen. — Die alten Stuckreliefs in der Klosterkirche zu Westgröningen bei Halberstadt. Von G. Sommer. (Mit Abbild.) — Mängel der gegenwärtigen kirchlichen Kunstthätigkeit in Deutschland.

Oud-Holland. 7. Jahrg. 4. Liefg.
De schildersfamilie Moninckx. Von A. Bredius. — De portretten van Prins Willem den Eerste. Von E. W. Moes. — Aanteekeningen omtrent eenige Dordrechtsche schilders. XVIII—XXIV. Von G. H. Veth.

INSERATE.

Bekanntmachung.

Die Stelle **des Direktors der städtischen Schule für Kunsthandwerker** ist durch die Versetzung des bisherigen Inhabers derselben in Ruhestand erledigt. Diese Schule ist zur Zeit in einer Umbildung begriffen in der Richtung, dass den Fachklassen zur Ausbildung von Kunsthandwerkern eine an den Lehrgang der Volksschule anknüpfende Fortbildungschule angefügt wird.

Bewerber werden eingeladen, ihre Meldung nebst Zeugnissen über bisherige Thätigkeit und Angabe der Gehaltsansprüche bis zum 20. März d. J. mir einzureichen.

Strassburg, den 10. Februar 1890.

Der Bürgermeister
gez. **Back.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Heugasse 58. — KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 17. 27. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

BÜCHERSCHAU.

R. Engelmann. Bilderatlas zum Homer. Leipzig MDCCCLXXXIX. Verlag des litterarischen Jahresberichts (Artur Seemann). Cart. 3 M. 60 Pf. gb. 4 M.

Seit Carstens und Flaxmann ihre klassischen Umrisszeichnungen zu Homer entwarfen, die dann alle besseren Illustrationen beeinflussten, hat sich in der Art, wie das Publikum dem griechischen Epos gegenübersteht, eine Wandlung vollzogen, die nicht vollständiger sein könnte. Die aus dem rein Poetischen geschöpfte Begeisterung, welche danach verlangte, ihre Lieblingsgebilde verkörpert und zwar in hellenisch reinen Linien verkörpert zu sehen, ist mehr und mehr dem alle Bildungsschichten durchdringenden historischen Sinn gewichen, welcher statt zeit- und ortloser Idealschöpfungen nunmehr die Prägungen einer bestimmten Kulturperiode sieht, deren Geheimnisse in der Meinung des grösseren Publikums sich bei dem Zaubernamen Schliemann aufthun. Andrerseits hat das kunstgeschichtliche Interesse weiten Kreisen längst zum lebhafteren Bewusstsein gebracht, dass jene Gestalten nicht bloss in der Dichtung, sondern auch in der bildnerischen Thätigkeit des Altertums lebten. Dennoch ist es eigentlich heut zum ersten Mal, dass auf die auf aller Lippen schwebende Frage, wie sich die homerischen Scenen in der Phantasie der Alten selber darstellten, eine bündige und allen verständliche Antwort erteilt wird.

Inghirami's homerische Galerie, zeitlich uns allerdings beschämend lange voraus, war italienisch geschrieben und, wiewohl Farben nicht gespart waren, in der Wiedergabe der antiken Monumente doch gar zu wenig ernsthaft gemeint. Overbecks Heroengalerie des troischen und thebanischen Sagenkreises, für jene Zeit eine noch immer bewundernswerte Leistung, war schon ihrem Text nach lediglich für Gelehrte bestimmt und griff weit über Homer hinaus. Jane Harrison hat dann, zu Anfang dieses Jahrzehnts, dem englischen Damenpublikum die Odyssee mythographisch vorerzählt und eine Reihe antiker Bildwerke beigegeben. Erst Prof. Engelmann in dem vorliegenden Atlas mit knappem orientirenden Text giebt das, was alle brauchen, die sich nicht in archäologische Bibliotheken vertiefen können, nämlich zu den nur durch die Versnummern bezeichneten Scenen und Mythen eine fortlaufende Illustration nach Antiken, wobei auch solche Dinge wie homerische Realien zu ihrem vollen Rechte kommen. Eine Auswahl wie diese, die nicht in zufällig zusammengerafften Bildern besteht, sondern aus der Fülle des heutigen, kaum noch übersehbaren Materials stets das Geeignetste, Instruktivste darbietet, und bei der doch zugleich Beschränkung oft schwerer als Freigebigkeit, konnte nur von jemandem getroffen werden, der auf der Höhe der archäologischen Situation steht.

Schon die erste Tafel, die man aufschlägt, empfiehlt sich durch die geschmackvolle Auswahl und Anordnung der Bildwerke, wie durch die Fülle von Fragen, die sie beantwortet. Da ist oben in der Mitte, in einem noch unedirten Exemplar, die Büste des blinden Sängers selbst — lediglich Idealporträt, wie der Text belehrt; auf der einen Seite die Tafel des Archelaos mit der Verherrlichung dessen, dem das Heidentum seine Bibel zu verdanken glaubte, auf der andern Seite eine der Ilischen Schultafeln, woran der Schüler sich vergegenwärtigen mag, welche la-

pidaren, doch minder bequemen Anschauungsmittel seinen Vorgängern vor 1900 Jahren zu Gebote standen; darunter ein echter Schliemann, eine Mykenische Vasenschale mit Kriegern, wie sie etwa in der Homerischen Epoche ausgesehen haben mögen. Und damit der Schüler durch dieses Werk altertümlichster Keramik nicht allzusehr an die Randzeichnungen der Knaben Max und Moritz erinnert werde, folgt sogleich unterhalb, das Blatt der ganzen Breite nach abschliessend, ein Reliefstreifen mit jenen herrlichen Gestalten, wie sie trotz der Verstümmelung das Heroon von Giöl-Baschi erkennen lässt. So geschickt ist überall verfahren, keine Seite des Epos, auf die der fragende Blick des Laien und Schülers fallen kann, ausser acht gelassen, überall das Beste ausgewählt, und nicht immer bloss das Neueste, Überraschendste, wie in manchen koketten Publikationen zum Schaden der Sache geschieht; obwohl, wie ich bemerke, Engelmann auch eine Anzahl noch unpublizirter Bildwerke bietet, die dem Fachgelehrten willkommen sein werden.

Es leuchtet ein, dass der schwierigere Teil der Arbeit in der ersten Hälfte lag. Denn während die Odyssee, für die es auch bessere Vorarbeiten gab, einen verhältnismässig kleinen Kreis von Personen und durch ihren märchenhaften Charakter eigenartiger Abenteuer umfasst, wogt in der Ilias fast die ganze Heroenwelt des troischen Sagenkreises an uns vorüber, zum Teil nur in kriegerischen Scenen, deren Identificirung in den Bildwerken, schon weil hier die ausserhomerischen Epen hereinspielen, nicht immer gelingt. Der Herausgeber hat sich im allgemeinen auch dieses Teils der Aufgabe mit weiser Diskretion und vieler Vorsicht entledigt. Zu diesen zweifelhaften Darstellungen gehören, abgesehen von den Kriegsscenen von Giöl-Baschi, die sich auch historisch deuten lassen (Il. 5), Od. 15, wo Engelmann der Inschrift direkt widerspricht, sowie jene Scenen, wo zwei Streiter durch Greise getrennt werden (Il. 43), ferner die auf der letzten Philologenversammlung viel diskutirte Vase Od. 55 = Mon. d. Inst. XI 33, sowie die Münchener Schale Il. 92, wo Engelmann mit C. (nicht K.) Robert sich wohl in der Minorität befinden dürfte, wenn er sie auf Lykaon statt auf Amazonen bezieht. An gewissen Stellen hätte die sichtliche Abweichung von Homer wohl stärker hervorgehoben werden und der allgemeine Unterschied zwischen moderner Illustration und der frei nach- und weiterbildenden Antike betont werden können. So z. B. bei dem alten korinthischen Teller Il. 75, da doch bei Homer dem Menelaos, der Euphorbos erschlagen, Hektor nicht unmittelbar gegenübertritt, sondern nur von Apollo dazu gemahnt wird, wie auch Menelaos selbst nur der Furcht vor einer solchen Begegnung Ausdruck giebt[1]); in der Phantasie des Künstlers wirken in dieser Weise die Dichterworte nach; vgl. Il. No. 11, wo eine bei Homer nur angedrohte Handlung ausgeführt wird, und anderes[2]). Wer dies nicht genügend hervortreten lässt, der provozirt damit die rigorose, oft gehörte Behauptung, dass es überhaupt keine ganz zutreffenden Illustrationen zur Ilias gebe, natürlich abgesehen von den Tabulae Iliacae und jenen kürzlich nach Berlin gelangten Reliefgefässen, einer Klasse, von der Engelmann wenigstens eine kleine Probe (Il. 60) benutzen konnte. Vielleicht wollte der Herausgeber den jugendlichen Benutzern die Freude an dieser Gestaltenwelt nicht durch blasse kritische Zweifel trüben; aber wenn der aufmerksamere Schüler herausfindet, dass die Sache eigentlich nicht stimmt, was ist gewonnen?

Kann man hier aus praktischen Gründen verschiedener Meinung sein, so dürfen doch einige methodische Bedenken nicht verschwiegen werden. Auf der schönen Londoner Niobidenschale Il. 112 sollen nach Engelmann die Götter den Niobiden unsichtbar sein. Dergleichen Fälle, obwohl überhaupt selten mit Sicherheit entscheidbar, können allenfalls eintreten, wo das Bild mehrere Pläne, Terrainwellen u. dergl. zeigt, oder wo die Götter gar oberhalb, wie in einem Theologeion, erscheinen; aber bei einer so simpeln Aneinanderreihung von je vier hart aneinander stossenden Figuren, wo sich die Verfolgten obenein nach ihren Peinigern umsehen und erschreckt davon eilen, ist nicht zu erraten, was zu einer ebenso ungewöhnlichen wie gefährlichen Annahme bewegen könnte. Ferner begegnet man in diesem Texte öfter der Anschauung, als ob auf guten Vasenbildern von abgeschlossener Situation dieselbe Person zweimal dargestellt sein könne (ein Verdacht, den sich heutzutage nicht einmal mehr römische Sarkophagreliefs gefallen lassen); dies wird Il. 12 angedeutet bei Chryses wegen der gleichen Gewandung zweier Figuren (von denen übrigens durch verschiedene Haarfarbe die eine als Greis, die andere

1) Andererseits ist es, als Hektor mit seinen Mannen wirklich naht, nicht der Leichnam des Euphorbos, sondern der des Patroklos, den Menelaos, der Übermacht weichend, im Stich lässt. Der letzte, welcher diese Frage behandelt hat, A. Schneider, Troischer Sagenkreis S. 15, konstruirt aus zerstreuten Homerversen eine litterarische Basis, die ich nicht anerkennen kann.

2) Vgl. Robert, Thanatos S. 11.

als Mann charakterisiert ist), ebenso Il. 58 bei Diomedes in dem Rhesosabenteuer, und in einem etwas verschiedenen Falle bei dem Parisurteil Il. 105. Wir hatten in der That Prinzipien dieser Art, die geeignet sind, alle Hermeneutik aus den Angeln zu heben, seit Generationen begraben geglaubt. Auf den letzterwähnten Fall, der von allgemeinerem Interesse ist, will ich kurz eingehen. Es handelt sich um die schöne dreihenklige Hydria ('Kalpis') Röm. Mitt. II Taf. XI, wo es fast so scheinen könnte, als sei links Paris wiederholt, aber auch nur dieser, nicht etwa Aphrodite unter Annahme einer besonderen Überredungsscene; denn die Figur ist von der sitzenden Göttin durch die Gewandmusterung und den fehlenden Mantel merklich unterschieden. Ein sicheres Urteil über dieses Bild (a), ist nur mit Hilfe zweier anderer Gefässe derselben Art und Fabrik zu gewinnen, die von Duhn a. a. O. p. 264 treffend verglichen hat, aber ohne die Konsequenzen zu ziehen: es sind dies (b) Gerhard Apul. Vas. C und (c) die jetzt in Palermo befindliche, bei Overbeck Her. Gal. S. 226, 58 erwähnte, die bei Braun, Il Laberinto di Porsenna, Festschr. d. Inst. 1840 Tav. V = Gerh. Ap. Vas. D, 1 abgebildet ist. Diese drei Vasen zeigen in gleicher Weise, ausser einer leichten Variation und Vertauschung der Motive, das Bestreben, das Parisurteil für den Umfang des Gefässes durch teilweis willkürlich gewählte, aber bestimmte Figuren zu erweitern. Am deutlichsten erkennbar ist der Scepter oder Stab führende Mann rechts (a, b) der auf b durch die Gefolgschaft des Ganymed und der auf zwei Seiten verteilten Letoiden als Zeus gekennzeichnet ist. Linkerseits ist nicht nur auf dem vorliegenden Bild (a), sondern auch auf c ein zweiter, Lanze oder Scepter führender Asiat zugefügt, dort bärtig und in verschiedener Tracht, den man also als Bruder oder Genossen des Paris wird auffassen müssen. Die auf dieser Seite den Abschluss bildende Figur ist einmal (c) Nike, die zur Athene gehört, wie auf dem Parisurteil einer der schönsten, demnächst zu publizirenden Cisten, einmal (a) eine anspruchslose, wie es scheint, sterblich gedachte Mädchengestalt, die zur Familie der Troer gehören wird und für die prinzipiell Engelmanns Benennung Oinone nicht ausgeschlossen ist. Wirkliche Schwierigkeiten macht also nur jene imponirende Frauengestalt, welche auf dem vorliegenden Bilde rechts der Scene zusieht und auf c an entsprechender Stelle wiederkehrt, mit dem Unterschiede, dass die sehr ähnlich drapirte Figur dort mit der erhobenen Rechten nicht den Gewandzipfel, sondern ein Scepter fasst und statt des gezackten, kronenähnlichen Diadems ein flaches Geschmeide im Haar trägt. Es ist nicht unmöglich, dass sich der Maler hier unter dem gleichen oder ähnlichen Motiv verschiedene Persönlichkeiten gedacht hat; doch würde der Name Themis auf beide passen. —

Sonst sind es nur noch persönliche Meinungsverschiedenheiten, denen man hie und da Ausdruck geben kann. So scheint Od. 82 (Aedon und Itys) kein Grund sich skeptisch zu verhalten, wenn auch die Namensform Aiedonai(e?) lehrt, dass uns die Mittelglieder zwischen der kurzen homerischen Erwähnung und dieser Vase fehlen. Il. 74 sehe ich kein 'Sprungbrett', sondern die im Durchschnitt gezeichnete Circusbarrière, die das Publikum und 'Orchester' schützt; Kunstreiter, die zum Aufsteigen einen 3' hohen Tritt gebrauchen, würden auch wohl kaum den hier so laut und reichlich gespendeten Beifall finden. Auf der einen der Esquilinischen Odysseelandschaften (49) ist die Beischrift *Ἀκταί* doch wohl nicht im Ernst auf den männlichen Fährmann zu beziehen, sondern entweder auf die hier nicht personifizirten Felsen, oder auf die hier nicht Platz findenden Mädchengestalten, die so bezeichnet auf dem andern Bilde lagern. Bei dem in mehreren Repliken vorhandenen Pompejan. Bild mit der Einholung des hölzernen Pferdes Od. 33 hätte ich für die oben hinaufstürmende Figur ausser 'Helena' auch andre, dem Herausgeber gewiss auch bekannte Benennungen z. B. Kassandra der Erwähnung wert gefunden. Auf der Vase Od. 49 erweckt das unten aufsteigende Teiresiashaupt grosse Bedenken und wird meines Wissens einem Restaurator verdankt. Od. 74 lautet der Name der Dienerin nicht 'vielleicht Ainippa', sondern so, wie ich ihn herausgegeben. Endlich habe ich nicht verstehen können, was auf dem Pompejan. Bilde Il. 24 der „bei Artemis häufige“ Säulenaufsatz heissen oder beweisen soll, noch auch inwiefern die Peirithoosvase Od. 93 an den Westgiebel von Olympia erinnert.

Die Auswahl der Bildwerke könnte, wie schon gesagt, nicht glücklicher sein. Was man nicht recht einsieht ist, wesshalb Aigisths Tod so oft gegeben wird (Od. 2. 3a. 2. 4), während z. B. bei 93 eine Kentauromachie erwünscht gewesen wäre. Ilias 67 wird, fürchte ich, den Schüler irre führen, da dieses an sich schon fesselnde Bild nur wegen der kleinen Nebenfigur des Hypnos hingesetzt ist; passender wäre vielleicht eines der Alkyoneusbilder (etwa bloss die Gestalt des Schläfers) gewesen, sowohl wegen der verwandteren Auffassung in der Gestalt des kleinen

Dämons, als auch wegen des litterarischen Zusammenhangs des Mythus mit der Homerstelle, den ich Gig. u. Tit. p. 178 unter Koepps Zustimmung D. Lit. Ztg. 1887 p. 1558 dargelegt habe.

Versehen und Druckfehler sind kaum zu entdecken. Nur Od. 90 fällt *Ἰδαιγον* statt *Ἰδαιϝον* auf, Il. 87 Hephaister, Neriden, 92 die fehlenden Apostrophe im griech. Citat, Il. Taf. 113 sec. (statt sic.), und Il. 5a der Umstand, dass die Figur neben der vermuteten Helena keine Erwähnung und Erklärung gefunden.

Wenn ich für die Fortsetzungen dieses Werkes, das Vf. nach der Vorrede auch auf Ovids Metamorphosen, die Schultragödien und die Aeneis auszudehnen gedenkt, einen Vorschlag machen dürfte, um den sehr starken Bequemlichkeitsbedürfnissen der Schüler noch weiter entgegenzukommen, so wäre es der: allen Textnummern ohne Ausnahme die Nummer der Tafel beizufügen, wo das Bild zu finden. Ausserdem empfiehlt sich dringend, bei Grundrissen von Gebäuden, wie Od. 5, durch eingezeichnete Buchstaben oder Ziffern dem Laien die Orientirung zu erleichtern.

Was die Wiedergabe der Bildwerke betrifft, so stehe ich nicht an, dieselbe im allgemeinen für recht anerkennenswert zu erklären. Selbst ein Archäologe von Fach kann sich an diesen Tafeln Auge und Stilgedächtnis nicht verderben. Man kann billigerweise nur staunen, was hier für einen winzigen Preis und in welcher Ausstattung es geboten wird, und muss die Schülergeneration beneiden, der von allen Seiten soviel belebendes und erleichterndes Material zugetragen wird. Bald werden überhaupt gute archäologische Publikationen wohlfeiler sein, als gewisse unentbehrliche Hilfsmittel der Philologie, die schon heute ein Publikum von kleinen Rothschilds vorauszusetzen scheinen.

Berlin. *MAXIMILIAN MAYER*

KUNSTLITTERATUR UND KUNSTHANDEL

Charles Yriarte, *César Borgia,* sa vie, sa captivité, sa mort, d'après de nouveaux documents. Paris, J. Rothschild, 1889, 2 tomes 8°. Mit Abbildungen.

Wenn auch der Gegenstand dieses neuen Werkes von Charles Yriarte über den Rahmen kunstgeschichtlicher Betrachtung weit hinausgreift, so gehört sein César Borgia doch zu den Büchern, die jeder, der sich tiefer mit Kunst- und Kulturgeschichte beschäftigt, mit ebenso viel Nutzen wie Genuss lesen wird. Und obwohl die deutsche Geschichtsschreibung in Gregorovius einen musterhaften Biographen des Herzogs von Valentinois besitzt, so wird es doch auch Yriarte's Werk bei uns an dankbaren Lesern nicht mangeln. Yriarte hat diese Biographie auf Grund bisher unbekannter Dokumente geschrieben, und es ist ihm gelungen, unsere Vorstellung von dem Charakter des merkwürdigen Mannes zu klären und wesentlich zu berichtigen. Das war keine leichte Sache. Denn die Legende hatte den verwegenen Mann mit widerspruchsvollen Mären umsponnen. Gregorovius schildert ihn als virtuosen Abenteurer, Machiavelli sah in ihm ein Genie, das mit vollem Bewusstsein rücksichtslos die Verwirklichung kühner Pläne verfolgte. Yriarte bringt uns den Menschen näher. César Borgia strotzte von Lebensmut und Geisteskraft; scharfsinnig war er und schnellen Entschlusses, ein Soldat durch und durch, dabei hochgebildet, ein geschickter Administrator und dabei ein grausamer Condottiere, hart, zäh, schweigsam und unbeugsam, kurz, ein Held und ein Scheusal in einer Person. Wie ein Roman liest sich das abenteuerliche Leben dieses Mannes, voller Geheimnis, voller Spannung und Bewegtheit. Und wie anschaulich der Verfasser diesen Roman zu entrollen vermag, das braucht keinem gesagt zu werden, der ein Buch von Yriarte in der Hand gehabt hat. — *R. Gr.*

TODESFÄLLE.

☉ *Der Dombaumeister August Hartel* in Strassburg, welcher im vorigen Jahre dorthin von Leipzig berufen wurde, wo er bis dahin thätig gewesen war und u. a. mit Lipsius die neue Petrikirche erbaut hat, ist am 18. Februar kurz nach Vollendung seines 46. Lebensjahres gestorben.

⁂ *Der Bildhauer Karl Hassenpflug,* Lehrer an der Kunstakademie zu Kassel, ist daselbst am 18. Februar im 67. Lebensjahre gestorben.

KUNSTHISTORISCHES.

∗ *In Paris* soll der Köln. Ztg. zufolge ein bisher unbekanntes Bild von *Rembrandt* entdeckt worden sein, dessen Echtheit jedoch von einigen hervorragenden Malern, *Bonnat* und *Gérôme,* angezweifelt wird. Nähere Mitteilungen bringt die Zeitung Le Temps. Das Bild stellt Abraham dar, welcher die Engel bewirtet, und zählt zu den reifsten Werken des Meisters. Der Gegenstand hat Rembrandt schon früher beschäftigt, wie ein Bild in der Petersburger Eremitage, das Vosmaer aus 1646 datirt, das aber aus der Jugendzeit stammen dürfte, zeigt. Die Jahreszahl 1656, welche das neuentdeckte Werk aufweist, stellt dasselbe der Zeit nach neben das berühmte Kasseler Bild „Jakob segnet Josephs Söhne“. Diese Zeit, in der Rembrandt eine besonders reiche Kraft offenbart, war für ihn die schwerste seines Lebens, denn grade damals wurde er gepfändet, kam ins Gefängnis und musste ein quälendes Gerichtsverfahren über sich ergehen lassen. Das Bild ist an die letzte Besitzerin, Madame *Legrand,* von ihrem Vater, Herrn *Destricher,* der Artillerieoffizier unter Napoleon I. und während der Revolution Direktor der Galerie von Lyon gewesen war, übergegangen und es waren ihr schon vor acht Jahren 32000 fr. geboten worden, die sie damals ablehnte. Der Kunsthändler *Bourgeois* hatte seinem Bevollmächtigten, der das Bild um 4050 fr. erstanden hat, Erlaubnis bis zur Höhe von 10000 fr. gegeben. Herr *Bernard,* Miterbe und zugleich Vormund der 61 Jahre alten geistesschwachen Tochter der Madame Legrand, hat sich an einen Notar gewandt, ob der Verkauf nicht rückgängig gemacht werden könne. Nach dem Figaro stützt sich dieser Versuch auf Artikel 1674 des Code, wonach ein Verkauf rückgängig gemacht werden kann, wenn der Verkäufer im Preise um sieben Zwölftel des Werts geschädigt worden ist. Dieser Artikel bezieht sich dem Wortlaute gemäss auf Immobilien. Der Figaro erzählt noch, Herr *Ponon,* ein in

Paris berühmter Dekorateur und Tapezierer, sei auf eine Mitteilung des Arztes der Verstorbenen zur Versteigerung gekommen, habe den Wert des Bildes erkannt und auch bis zu 4000 fr. mitgesteigert, als er unwohl wurde. In dem Zimmer, in das er sich zurückzog, habe er zwei prächtige Hobbema entdeckt und für seine eigene Sammlung erworben, während ihm der Rembrandt entging. Der Vater der Erblasserin hatte eine sehr wertvolle Galerie, die aber von den Kindern infolge widriger Umstände bis auf die kostbaren Reste zerstreut worden war.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

y. *Archäologische Gesellschaft in Berlin.* Januarsitzung. Nach Erstattung des Kassenberichtes und Wiederwahl des vorjährigen, aus den Herren *Curtius, Schöne, Conze* und *Trendelenburg* bestehenden Vorstandes legte der Vorsitzende die eingegangenen Schriften vor und berichtete dann auf Grund eines Briefes des Herrn Dr. *Jentsch*-Guben unter Vorzeigung einer eingesandten Bleistiftskizze über einen Fund in der Niederlausitz, bei welchem ein römisches Schwert mit dem Namensstempel Natalis und schönem. mit Silber tauschirtem Ortbande zum Vorschein gekommen ist. Darauf gab Herr *Conze* Nachricht von der Aufdeckung der Reste eines ionischen Tempels im epizephyrischen *Lokri.* Die Aufdeckung der Ruine hat das königl. italienische Unterrichtsministerium im November v. J. auf Antrag des ersten Sekretärs des kaiserl. deutschen archäologischen Instituts in Rom, Herrn Petersen vornehmen lassen, wobei ausser dem Leiter der Ausgrabung, Herrn Orsi, der genannte Herr und später auch noch Herr W. Dörpfeld aus Athen zur Aufnahme und Beobachtung zugegen waren. Der Vortragende legte von Herrn Petersen eingesandte Photographien einiger Fundstücke vor, unter denen eine Marmorgruppe bemerkenswert ist, welche ein über einen fischleibigen Meergreis hinsprengendes Ross darstellt, dessen Vorderhufe der Meergreis mit seinen beiden Händen unterstützt; am Pferde seitwärts erscheint ein nackter Jüngling in einer Stellung, welche an die Kunstreitertypen tarentinischer Münzen erinnert. Der Vortragende legte ferner von Hrn. Lindenschmit aufgenommene Photographien einer vor kurzem in Mainz gefundenen römischen Ara vor, die auf jeder Seite in Relief eine männliche und eine weibliche Gottheit zeigt, und zwar auf der einen neben Diana den Gott mit dem Hammer, Dispater. — Herr *Trendelenburg* sprach über die *altertümlichen Bronzen,* welche 1885 in der Zeusgrotte des kretischen Ida gefunden und 1888 nach vortrefflichen Zeichnungen Gillierons von den Herren Halbherr und Orsi im Museo italiano di antichità classica veröffentlicht und ausführlich erläutert worden sind. Die Bronzen zerfallen in zwei Gruppen, je nachdem sie gegossen oder getrieben sind. Die letzteren sind die zahlreicheren. Es sind kreisrunde Votivschilde und Schalen, zum Teil von vortrefflicher Erhaltung. Mit zwei Ausnahmen zeigen die Schilde sämtlich eine Löwenprotome (Kopf und Vorderpranken) als Schmuck in der Mitte, um die ein Fries von Figuren in Flachrelief (Löwen, Sphinxe, Schlangen u. Ä.) läuft, Darstellungen, die aus assyrischen und ägyptischen Elementen gemischt, zweifellos orientalischen, wie die Herausgeber annehmen, phönizischen Ursprungs sind. Auch der Figurenschmuck der Schalen zeigt durchweg Darstellungen, wie sie aus assyrischen und kyprischen Silber- und Bronzeschalen bekannt sind: Tierstreifen und Opferscenen. Unter den letzteren ist eine sehr fragmentirte Darstellung bemerkenswert, welche ein auf Schalen auch sonst vorkommendes, bisher rätselhaftes Instrument in den Händen einer Frau zeigt, nach Ansicht des Vortragenden einen Saugheber, mit welchem der Wein aus einem grossen Gefäss in die Schale einer sitzenden Göttin gefüllt wird. Die Technik des Treibens ist die noch heute gebräuchliche: man erkennt namentlich in den rein ornamentalen Teilen die Anwendung derselben Punzen, deren sich heute die Ciseleure bedienen. Auffallend ist das starke Heraustreiben des Schildnabels — der Löwenkopf springt nicht selten um 10 Centimeter heraus, — erklärlich daraus, dass die Bronzeplatte nicht, wie heute, in allen Teilen gleichmässig gewalzt, sondern mit dem Hammer bearbeitet wurde, wobei man in der Mitte das Metall stärker anstehen liess als am Rande. Aus der Übereinstimmung mit assyrischen Schilden und Schalen aus der Sargonidenzeit ergiebt sich als Entstehungszeit dieser Bronzen das achte oder siebente Jahrhundert v. Chr. Die *gegossenen* Bronzefragmente gehören einem nicht sicher zu bestimmenden Geräte an; doch dienten sie nicht, wie gesagt worden ist, zur Bekleidung eines Kastens oder dergl., weil sie an der einen Seite nicht platt, sondern an Vorder- und Rückseite gleichmässig körperlich gearbeitet sind. Die Darstellungen sind dem täglichen Leben entnommen (Schiffahrt, Krieg, Landleben, Jagd) und weichen in ihrem Stil so völlig von den getriebenen Reliefs ab, dass sie wohl als einheimische Arbeiten anzusehen sind. Bemerkenswert ist die Übereinstimmung der Formgebung mit den Malereien der Dipylonvasen, so dass die Vermutung nahe liegt, dass der Silhouettenstil dieser durch Darstellungen solcher Bronzegeräte beeinflusst ist, wie uns in diesen Fragmenten, die leider nicht alle publizirt werden konnten, eines vorliegt. Der reiche Bronzefund von Kreta, um dessen würdige Veröffentlichung unsere italienischen Fachgenossen sich ein hervorragendes Verdienst erworben haben, zeigt, dass der griechische Boden in viel grösserem Umfange, als man bisher annehmen konnte, von orientalischen Kunstwerken überschwemmt war, die Anlehnung der ältesten nationalhellenischen Kunst an orientalische Vorbilder also nicht nur nicht überraschend, sondern die ganz naturgemässe Entwicklung ist. — Herr *Furtwängler* sprach zunächst über eine bisher nur aus unzuverlässigen Abbildungen bekannte Bronzestatuette der Athena in Florenz (Gerhard, Abhandlg. Taf. 37, 4), welche in der Rechten nicht eine Schlange, sondern einen gedrehten Faden, in der Linken den Spinnrocken hält, also eine Athena Ergane, deren Vorbild der Vortragende der Zeit des Phidias zuwies. Darauf bemerkte er auf Grund einer neuen Betrachtung des Originals, dass die jünst von Benndorf in den Wiener Vorlegeblättern herausgegebene Abbildung der Françoisvase noch nicht allen Anforderungen entspreche, insbesondere von der lebendigen, individualisirenden Zeichnung der weiblichen Profile kaum etwas ahnen lassen und auch sonst voll kleiner Ungenauigkeiten sei. Endlich gab der Vortragende eine neue Deutung des Bildes einer altertümlichen schwarzfigurigen Lekythos in Palermo, welche bisher als eine Parodie des Danaïden- und Oknosmythos aufgefasst worden ist. Es ist aber eine ganz ernst gemeinte Darstellung einerseits von Seelen, welche eilends Wasserkrüge schleppen, um sie in das grosse Fass zu giessen, noch nicht der Danaïden — daher Männer und Frauen —; andererseits des Oknos, dem die Last Holz von seinem lahmen Esel heruntergefallen ist, ohne dass er jemanden findet, der sie ihm aufladen hilft (nach der weniger bekannten Wendung des Mythus, die bei Apulejus Metam. VI, 18 ff. aufbewahrt ist). So bietet die Vase eine Vereinigung von zwei Bildern menschlichen Jammers: dort atemloses Jagen und Rennen nach etwas, das niemals erreicht wird, hier mutlos verzweifelndes Zaudern gegenüber den Hindernissen und Lasten,

die das Leben uns häuft. — Herr *Schöne* besprach die 116. Fabel des Hygin mit der Erzählung von Nauplios, welcher aus Rache für die Tötung des Palamedes den von Troja heimfahrenden Griechen durch täuschende Feuerzeichen Schiffbruch und Untergang bereitet habe, und wies darauf hin, dass der Eingang der Fabel, welcher von dem Tod des lokrischen Ajax bei den kaphareischen Felsen durch einen Blitzstrahl der Athena berichtet, ein Zug, den Welcker und Nauck für die sophokleische Tragödie unberücksichtigt lassen, in derselben Verbindung mit dem Untergange der Griechenflotte durch Nauplios Feuerzeichen in den Bildern eines mechanischen Theaters wiederkehrt, welche Hero in seinen Automatopoietika als Darstellung des Naupliosmythos beschreibt. Auch sonst biete der Inhalt dieser wenig beachteten Schrift manches Interessante und für die Bühnenaltertümer Brauchbare. Zum Schluss legte Herr *Weil* das Werk von Laloux und Monceaux über Olympia mit der Bemerkung vor, dass der archäologische Teil desselben ungleich besser sei, als der architektonische, und dass namentlich die Mitteilungen über den Verlauf und Abschluss der französischen Ausgrabungen von 1829 darin dankenswert seien.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. *Die Berliner Kunstausstellungen* stehen gegenwärtig unter dem Zeichen der Landschaft und der Marine. Bei Schulte Hans von Bartels mit seinen Aquarellen, über welche wir bereits berichtet haben; bei Gurlitt und im Künstlerverein nichts als Landschaften und abermals Landschaften, soweit es sich um beachtenswerte oder doch zum ersten Male ausgestellte Werke handelt. Im Künstlerverein flössen zwei Sonderausstellungen ein stärkeres Interesse ein: eine Reihe von 24 Ölskizzen und 4 Aquarellen, welche *Richard Eschke*, ein Sohn und Schüler des Marinemalers Hermann Eschke, von der Planktonexpedition (Juli bis November 1889) heimgebracht hat, und eine Reihe von Ölgemälden, Öl- und Aquarellskizzen, Studien und Kreidezeichnungen von *Louis Douzette*, welche der Künstler während der letzten Jahre seinem mehrfachen Studienaufenthalte in Prerow an der Ostsee und in Blankenburg i. Th. verdankt. Letzterem haben insbesondere die prächtigen Buchenwälder in der Umgebung von Prerow schöne Motive geboten. Er sucht sich gern eine Lichtung im Innern eines Waldes aus und lässt das Sonnenlicht um die Mittagszeit durch das Laubdach dringen und um die riesigen Baumstämme und auf dem Moosteppich spielen. Mit liebevollem Eingehen auf die Individualität der Bäume verbindet er Kraft der koloristischen Darstellung, deren tiefer gesättigter Glanz durch die warme Beleuchtung noch gesteigert wird. Von grossem Interesse ist eine Reihe von Naturstudien, in welcher er die Aquarell- und Öltechnik auf stark geleimtem Papier sehr geschickt und, was die Hauptsache ist, auch sehr wirkungsvoll verbunden hat, um grösseren Glanz, durchsichtigere Tiefen und stärkere Lichter zu erzielen. Eschke's Skizzen sind teils am Bord des Schiffes gemachte Wellen-, Luft- und Lichtstudien, teils Hafenansichten, Küstengegenden und einzelne Partien aus dem Innern von Grönland, Neufundland, den Azoren, den Kap Verdischen und Bermudasinseln und von Brasilien, welche uns namentlich interessante Einblicke in die bergige Natur der genannten Inselgruppen gewähren. Eschke's koloristische Fertigkeit ist so ausgebildet, dass er alle bemerkenswerten Phänomene, die ihm begegneten, mit sicherer Hand festhalten konnte. — Aus dem übrigen Bestande der Ausstellung sind noch eine durch grosse Auffassung in der Art Ruisdaels ausgezeichnete „Landschaft mit Eichen" von *L. Willroider*, eine Dünenlandschaft bei feiner Beleuchtung und Luftstimmung von *Wentscher*, der Markt in Arnstadt i. Th. mit reicher Figurenstaffage von *H. Hartmann*, einem Schüler Brachts, und ein „Sturm auf Sylt" und eine Landstrasse „nach dem Regen" von *Vorgang* hervorzuheben. — Bei Gurlitt hat *Carl Scherres* eine Ansicht des bei Potsdam malerisch an einem Havelsee gelegenen Dorfes Bornstedt mit seiner Kirche ausgestellt, welche die ernste, fast melancholische Stimmung bei voller Abendrotbeleuchtung mit starker poetischer Kraft wiedergiebt. *Hermann Hendrich* hat in einer grossen, sturmbewegten Marine, deren Mittelpunkt eine Barke mit Schiffbrüchigen bildet, welchen das Geisterschiff des fliegenden Holländers mit dem seine Sense schwingenden Tod am Bord begegnet, seine Bestrebungen, in der „historischen Marine" ein Seitenstück zur „historischen Landschaft" zu schaffen, glücklich fortgesetzt, und der in Breslau als Lehrer thätige Münchener Landschaftsmaler *C. E. Morgenstern* weiss in zwölf landschaftlichen Ölstudien nach Wald-, Wiesen- und Moorgegenden in Schlesien das lichte Grün des Frühlings bis zu demjenigen Masse von Helligkeit und Grellheit zu steigern, welches den Sehnerven des Beschauers statt des vermuteten Kunstgenusses die empfindlichsten Schmerzen bereitet. — Eine Landschaft in grösstem Stile endlich ist das *Panorama des alten Roms* mit dem Triumphzuge Kaiser Konstantins nach der Schlacht an der milvischen Brücke, welches von München nach Berlin übergesiedelt und am 14. Februar im „Nationalpanorama" eröffnet worden ist. Das Meisterwerk der Professoren Bühlmann und A. Wagner findet in Berlin dieselbe hohe Anerkennung und Wertschätzung, deren es sich zwei Jahre lang in München erfreut hat.

Allgemeine Kunstausstellung in Bremen. Der Vorstand des Bremer Kunstvereins ladet zur Beschickung der Ausstellung ein, welche mit der Nordostdeutschen Industrieausstellung verbunden werden soll, mit Hinweis auf zwanzig Ehrenpreise, die in silbernen vergoldeten Eichenzweigen bestehen. Anmeldungen werden bis zum 10. Mai erbeten. Näheres enthält das von dem Vorstande zu beziehende Programm.

Im *Berliner Kunstgewerbemuseum* hat die Ausstellung der Gruppe VIII der Stoffsammlung begonnen. Sie enthält die Teppiche zumeist älterer orientalischer Arbeit. Mit dieser Gruppe schliesst am 2. März die am 2. November 1889 begonnene Ausstellung der Textilarbeiten. — Zu gleicher Zeit sind auf Befehl Kaiser Wilhelms zwei Prachtsättel mit vollem Reitzeug, ein Geschenk des Sultans, im Lichthofe ausgestellt. Der Herrensattel ist in europäischer Art gehalten und mit dem Reichswappen geschmückt, der Damensattel in reichem Goldbrokat gearbeitet.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

*** *Der angebliche Sarkophag der Kleopatra*, über dessen Auffindung in Alexandria wir kürzlich berichtet haben, hat sich bei genauerer Untersuchung durch den Direktor des Museums in Bulaq, welcher ihn für 100 ägyptische Pfund erwarb, als ein ganz gewöhnlicher Sarkophag ohne Bedeutung entpuppt. Das Museum ist die fragwürdige Reliquie wieder losgeworden, da sich ein Liebhaber fand, der 200 Pfd. dafür zahlte.

Die Wiederherstellungsarbeiten am Kaiserhause zu Goslar sind, wie der „Post" geschrieben wird, bei dem milden Winter so bedeutend gefördert worden, dass der Unterbau der beiden Freitreppen ganz vollendet ist und die Treppenstufen fast sämtlich aufgelegt sind. Ferner sind die Postamente, welche die beiden Seiten der Dingstätte flankiren, vollendet, und harren nur noch der Aufnahme der zu

ihrer Zierde bestimmten Löwenbilder. Die Umwallung der Dingstätte wird durch eine Brüstung aus behauenen Sandsteinen, welche sich von einem Postamente zum andern zieht, gekrönt. Zwischen den beiden Freitreppen, an der Stelle, wo sich früher der Sitz des Gericht haltenden Kaisers befunden haben wird, wird ein erhöhter Platz in Form eines kanzelartigen Ausbaues eingerichtet. Nach Vollendung der Dingstätte fehlt von allen in Bezug auf die Goslarer Kaiserpfalz geplanten baulichen Projekten nur noch die Errichtung der beiden Reiterstatuen auf den beiden Strebepfeilern der Mittelfassade. Zu ihrer Herstellung sind bereits Geldmittel bewilligt. Auch im Innern des Kaiserhauses, im Kaisersaale, sind bedeutende Fortschritte zu verzeichnen. Das grosse Bild, welches Heinrichs IV. Einzug in Mainz, und das Sockelbild, welches den Kaiser im Kerker darstellt, sind vollendet, und auch das grosse Gemälde „Die Hofhaltung Friedrichs II. in Palermo" naht sich seiner Vollendung. Ferner werden den Saal noch folgende Hauptgemälde zieren: „Die Zerstörung der Irmensäule durch Karl den Grossen" und „Der Reichstag zu Worms im Jahre 1521".

AUKTIONEN.

Berliner Kunstauktion. Am 18. März 1890 findet durch die Antiquariatshandlung von *L. Liepmannssohn* eine Versteigerung von Handzeichnungen und Aquarellen, 612 Nummern, statt.

Münchener Kunstauktion. Am Montag den 2. April d. J. bringt die Kunsthandlung *Hugo Helbing* in München, Christophstrasse 2, die Sammlung *Landsinger* in Florenz, aus alten Ölgemälden und Handzeichnungen hervorragender alter Meister bestehend, unter den Hammer. Einfache Kataloge gratis, illustrirte Kataloge 5 M.

NEUIGKEITEN DES BUCH- UND KUNSTMARKTS.

Duval, M., und A. **Bical,** L'anatomie des maîtres. Trente planches reproduisant les originaux de Léonard da Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Géricault etc. Accompagnées de notices explicatives et précédées d'une histoire de l'anatomie plastique. 1. Liv. 4. Paris, Maison Quantin. Fr. 6. —

Rentzsch, Otto, Das Gesamtgebiet der Vergolderei nach den neuesten Fortschritten und Verbesserungen. Mit 70 Abbild. 8. Wien 1890, Hartleben. M. 4. —

Steinach, H., und G. **Buchner,** Die galvanischen Metallniederschläge (Galvanoplastik und Galvanotypie) und deren Ausführung. Berlin 1890, S. Fischer, geb. M. 5. —

Duval, M., Grundriss der Anatomie für Künstler. Herausgegeben von Prof. Dr. F. Neelsen. 8. Stuttgart 1890, Enke. M. 6. —

Lecoy de la Marche, Les sceaux. 8. Paris 1890, Maison Quantin. geb. Fr. 4. 50.

Gourdon de Genouillac, H., L'art héraldique. 8. Paris 1890, Maison Quantin. geb. Fr. 4. 50.

Nyari, Alexander, Der Porträtmaler Johann Kupetzky, sein Leben und seine Werke. Mit 2 Porträts. 8. Wien 1890, Hartleben. M. 3. —

Schmidt, Max, Die Aquarellmalerei. 6. Aufl. Mit einem Farbenkreis. Leipzig 1890, Grieben. M. 2. —

Arnold, Xaver, Sammlung von Initialien aus Werken vom 11. bis 17. Jahrhundert. 4. 1. u. 2. Lfg. Leipzig 1890, J. Brehse. à M. 3. —

ZEITSCHRIFTEN.

Ornament. II. Jahrg. No. 3.
Das Zeichnen als Schulfach und Bildungsmittel des Volkes. II.

Mitteilungen des k. k. Österreich. Museums für Kunst und Industrie. Neue Folge. V. 2. Heft.
Eine Bildwirkerei mit der Kreuzabnahme nach Raffael. Von A. Riegl. (Mit Abbild.)

Die Kunst für Alle. 5. Jahrg. 10. Heft.
Wilhelm Allers. Von Ludwig Pietsch. (Mit Abbild.) — Modelle. Novellenkranz von J. Proelss. — Ganzseitige Autotypien: Der Kollekteur von Ludwig Knaus. — Kaiser Maximilian empfängt nach der Einnahme von Verona eine um Frieden bittende venetianische Gesandtschaft von K. Becker. — Maienmorgen. Von Karl Gampenrieder. — Plünderung eines Dorfes. Von W. Diez.

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. 1890. No. 1.
Die Kaiserurkunden des Germanischen Nationalmuseums. Von Dr. M. Bendiner. — Das Grabmal des Apothekers Nikolaus Hofmair in der St. Moritzkirche zu Augsburg. Von Adolf Buff.

Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen. XI. Bd. 1. Heft.
Zur Geschichte der Florentinischen Malerei des 15. Jahrhunderts Von Julius Meyer. (Mit Abbild.) — Die Auferweckung des Lazarus von Albert Ouwater in der königl. Gemäldegalerie zu Berlin. Von W. Bode. (Mit Abbild.) — Die Gestalt Amors in der Phantasie des italienischen Mittelalters. Von Frz. Wickhoff. — Zur näheren Datierung des Meisters der Spielkarten. Von M. Lehrs. — Die Bronzebüste des Battista Spagnoli im königl. Museum zu Berlin. Von W. Bode. — Die Toggenburgbibel. Von Jaro Springer. — Kunstbeilagen: Sandro Botticelli, Thronende Madonna mit Engeln. Heliogravüre. — Raffaellino del Garbo, Maria mit dem Kinde von Engeln begleitet. Heliogravüre nach einer Radirung von P. Hahn. — Albert van Ouwater, Die Auferweckung des Lazarus. Photogravüre. — Potiphars Weib verklagt Joseph. Deckfarbenmalerei aus der Toggenburgbibel. Lichtdruck.

Bayerische Gewerbezeitung. 1890. No. 3.
Die Bahnbrecher unseres modernen Kunstgewerbes. I. Von Georg Hirth. (Mit Abbild.)

The Magazine of Art. Nr. 112. Februar 1890.
Current art. (Mit Abbild.) — Glimpses of artist-life. VIII. Von H. Spielmann (Mit Abbild.) — A Lesson in Ornament (Mit Abbild.) — Our national gallery. The corporation gallery of Glasgow. II. Von W. Armstrong. (Mit Abbild.)

Blätter für Kunstgewerbe. 1890. 1. Heft.
Billig und schlecht. Von B. Bucher. — Reminiszenzen von der Pariser Weltausstellung. Von H. Macht. — Kunstbeilagen Armleuchter Entworfen von R. Gross, ausgeführt von Dziedzinski & Hanusch in Wien. — Salontisch. Entworfen von A. Trotschler, ausgeführt von H. Trötschler. — Gitterthor. Entworfen von J. Salb, ausgeführt von C. Fiedler. — Innenraum. Entworfen und ausgeführt von Frz. Michel in Wien.

Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins. 1890. Heft 1 u. 2.
Die Pariser Weltausstellung. Von J. Falke. (Mit Abbild.) — Die mittelalterliche Goldschmiedekunst in den Abruzzen. Von L. Gmelin. (Mit Abbild.) — Kunstbeilagen: Pokal. Entworfen von Prof. Fr. Brochier, ausgeführt von R. Harrach. — Schrank. Entworfen und ausgeführt von O. Fritsche. — Ehrentafel mit der goldenen Bürgermedaille der Stadt München. Entworfen von R. Seitz, ausgeführt von A. Diesel und L. Eberth. — Glasgemälde. Entworfen von E. Ewald, ausgeführt von W. v. Svertschkow. — Silbervergoldeter und emaillirter Kelch. Aus dem 15. Jahrhundert. — Entwurf zu einem Rokokoplafond. Nach einer Skizze von K. Gebhardt, ausgeführt von J. Gebhardt.

BERICHTIGUNG.

Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. I, S. 140 lies *Tidemand*, statt Tidemann.

Bekanntmachung.

Die Stelle **des Direktors der städtischen Schule für Kunsthandwerker** ist durch die Versetzung des bisherigen Inhabers derselben in Ruhestand erledigt. Diese Schule ist zur Zeit in einer Umbildung begriffen in der Richtung, dass den Fachklassen zur Ausbildung von Kunsthandwerkern eine an den Lehrgang der Volksschule anknüpfende Fortbildungschule angefügt wird.

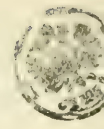
Bewerber werden eingeladen, ihre Meldung nebst Zeugnissen über bisherige Thätigkeit und Angabe der Gehaltsansprüche bis zum 20. März d. J. mir einzureichen.

Strassburg, den 10. Februar 1890.

Der Bürgermeister
gez. **Back.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* - Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK



WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN KÖLN
Heugasse 58. Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 18. 6. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

AUS DÜSSELDORF.

Vor kurzem hat *E. Schulte* sein neues Ausstellungslokal eröffnet. Es sind im wesentlichen die alten Räume, aber jetzt zu einer Gesamtheit vereinigt, die nicht nur in Bezug auf Architektur und Dekoration einen ausserordentlich günstigen Eindruck macht, sondern auch durch die eigentümlich malerische Gruppirung die Phantasie des Beschauers in reizvollster Weise belebt. Der alte grosse Oberlichtsaal mit dem nunmehr vervollständigten Friese von *Max Hess* nach Thorwaldsens Alexanderzug öffnet sich durch eine würdevolle Säulenstellung über mehreren Stufen gegen einen Zwischenraum, der durch einen mächtigen, den Saal verdoppelnden Spiegel seinen Abschluss erhält. Zur Linken führt eine breite, mit schmiedeeisernem Geländer und Teppichen in geschmackvoller Weise ausgestattete Freitreppe zwischen Säulen hindurch zu einem etwas kleineren Oberlichtraum, dessen Voute in heller Renaissanceornamentik einige dunkle Künstlerbüsten zeigt. Die Wand zur Linken der Treppe ist weggebrochen. Die dafür tragende niedrige Säulenstellung mit glücklich angeordnetem Altan und schmiedeeiserner Brustwehr gewährt die Aussicht auf den darunter liegenden grossen Saal mit den funkelnden Bildern und die durcheinander wogenden Menschen. Das Entrée und der erste niedrige Oberlichtraum sind unverändert geblieben. So empfängt uns ein Ensemble, zu dem wir dem Besitzer nur ebenso sehr wie den leitenden Architekten *Jakobs* und *Wehling* Glück wünschen können.

Nun aber die Ausstellung selbst, die Anhäufung kostbarster Schätze in diesen prächtigen Behältern! Der erste Raum ist den Aquarell- und Pastellmalereien und den Zeichnungen reservirt. Da finden wir vor allem die mit dem ersten Preise gekrönten Entwürfe zum Kaiser Wilhelm-Denkmal in Berlin von *Schmitz* und *Rettich* und *Pfann*, und mirabile dictu die Düsseldorfer finden mit Erstaunen in dem Entwurf der letzteren den hier mit dem ersten Preise gekrönten Entwurf zum hiesigen Kaiser Wilhelm-Denkmal von *Carl Janssen* wieder, nur in sehr viel glücklicheren Verhältnissen und sehr viel geschickterer und geschmackvollerer Anordnung der allegorischen Figuren. Hier ist der Beweis erbracht: zwei Künstler können gleichzeitig und unabhängig voneinander denselben Gedanken haben. Eine für die Methodik der älteren Kunstgeschichte beherzigenswerte Thatsache! — Als besonders anziehend hebe ich nur ein weibliches Kinderporträt in Pastell von *Paul Nauen* hervor: seit langer Zeit der erste in Düsseldorf, dem diese Technik geläufig ist. Freilich kommt *Nauen* auch von München. Da weiss man, dass bunte Stifte nicht wie Ölfarben mit dem Pinsel behandelt werden dürfen. Hier wird sogar das Pastell pastos gemauert. *Nauens* Bild ist wie hingehaucht und dabei fest und körperlich in den Formen, die Haare geradezu von täuschender Stofflichkeit. Derselbe Künstler hat auch noch das Bildnis eines alten Herrn (lebensgrosses Kniestück in Öl) ausgestellt und dürfte damit den Herren von der Konkurrenz das Leben sauer machen. Ein etwas knitterndes Zuviel kommt wohl auf Rechnung der verführenden Mannigfaltigkeit in dem Detail eines charakteristischen alten Männerkopfs.

Nauen hat erst vor kürzerer Zeit seinen früheren

Wirkungskreis in München mit einer Lehrthätigkeit in Düsseldorf vertauscht. Schon dort versammelte er einen Kreis von mehr als dreissig Schülern um sich, was bei der Jugend des Künstlers Staunen erregt. Hier hat er im sogenannten Wunderbau, der schon nach dem Brande der Akademie aushelfen musste und eine Art Rattenkönig von Ateliers darstellt, seine Werkstatt aufgeschlagen und erteilt bereits, wenn ich nicht irre, neun Schülern Unterricht im Malen und Aktzeichnen. Es ist für die jüngeren Avantageure natürlich sehr verführerisch, mit einem energischen Satz sich über die akademische Drillerei in Mittel-, Antiken- und Ornamentklasse hinwegzuschwingen, und so sieht der Künstler hier unbedingt einer sich immer weiter ausdehnenden und fruchtbaren Lehrthätigkeit entgegen. Er wird es mir nicht als Indiskretion anrechnen, wenn ich verrate, dass seine einnehmende Erscheinung und sein gentlemanlikes Wesen ihm die Herzen der Jugend gewinnen müssen.

Im grossen Oberlichtsaal prangt als pièce de résistance eine grauenvolle, aber tief empfundene und mit dem ganzen Aufwand französischer Technik gemalte, übrigens wohl auch in Deutschland schon hinlänglich gewürdigte Scene aus der französischen Revolution von 1790 von *Swedomsky*. Aber fesselnder erweist sich eine kleine Elite von älteren Bildern neuerer Meister. Da ist ein *Andreas Achenbach* (schäumender Bach zwischen Felsen im Walde) von 1854, der nicht nur an Ruisdael gemahnt, sondern auch neben ihm sich energisch halten würde, eine herrliche Landschaft in dem mildesten Farbenglanz, wie ihn so eigenartig nur A. Weber hervorzuzaubern verstand. Eine Landschaft von dem Wiener *August Schäffer* (durch mächtige Bäume mit darunter lagernden Sonnenschatten eröffnet sich der Blick auf ein hochgelegenes Schloss), von 1869, lässt mich bedauern, erst jetzt mit diesem Künstler näher bekannt zu werden. Ein Eingehen auf die vielen trefflichen Einzelheiten, unter denen ein neuer *Vautier* das „unglückliche Brüderchen im Bade" besonders anzieht, muss ich mir heute versagen. Der eigentliche Glanz der Ausstellung empfängt uns erst im kleinern Schlusssaal. *Oswald Achenbach* stimmt eine wundervoll instrumentirte Symphonie zur Weihe des Hauses in seinen Tempeln von Pästum an. Das sahen wir nun schon gemalt, als wir Kinder zu den ersten Ausstellungen zugelassen wurden, und seitdem sind die Komponisten nicht müde geworden, das Thema mit allem Aufwand moderner Orchestration zu variiren. Aber wie abgestanden schmeckt das alles gegen die Wirkung dieses südlichen Lichtglanzes! Dürfte ich mir nur den im Vordergrunde weidenden Büffel herausschneiden, der sich gegen den Beschauer verkürzt wie der Stier des Pausias! In wundervollem Gegensatz zu diesem Siegesgesang bringt *A. von Canal* eine Landschaft aus den englischen Castle-Regionen, von melancholischem Ernst und unendlich anziehender Feierstille, ein Meisterwerk, das die Wendungsfähigkeit des ausgezeichneten Künstlers auf das glänzendste erweist. Ein Hauptbild von *A. von Bochmann*, lehmig grau und nordisch echt, braucht nur genannt zu werden, um seine Stelle in diesem Kreise anzugeben. Natürlich darf ein klassischer *Oeder* nicht fehlen. — Auch hier eine résistance. Der Engel mit dem Richtschwert vor den Pforten des Paradieses von *A. Stuck* in München. Hätten wir Rochegrosse's Nebukadnezar nicht gesehen und überhaupt keine französischen Sensationsstücke, so würden wir der sprudelnden Arbeit in diesem Glanzeffekt aufrichtig Bewunderung zollen. In Stuck steckt denn doch wohl noch ein eigener Genius, der mit bestem Erfolge aus sich heraus künstlerisch zu gestalten vermag. Die Maurerei im Hintergrunde ist des Studiums wert. Ein mit Spiritus getränkter Schwamm — oder vielleicht arbeitet der Künstler noch mit einem geheimnisvolleren Werkzeug — scheint sich an der Aufsaugung der Farbe wahrhaft erlustigt zu haben.

Hier hängt auch das Porträt von *Nauen*; als Gegenstück ein weibliches Bildnis von *Crola*. Nicht zu glücklicher Stunde ist der verdienstvolle Künstler in diesen Kreis getreten. Er mag es mir vergeben, aber die Frauen gelingen ihm überhaupt nicht. Bei den Männern — man denke an das neulich erwähnte Bildnis Gebhardts — steht er auf sichererem Boden. Wir haben jetzt in Düsseldorf ein weibliches Bildnis von *F. A. Kaulbach*, welches zu seinen besten Werken zählen soll. Der Name darf nur genannt werden, um zu betonen, was den andern fehlt, das Raffinement in der Charakteristik der modernen vornehmen Frau. Und zudem hängt hier noch in der Nähe das entzückende Köpfchen eines Mädchenengels, von dem sich die Beschauer nicht losreissen können. Zu alledem ein älterer *Böcklin* ersten Ranges, Faun und Nymphe, leider unglücklich gegen eine Ecke gehängt.

Es thut uns aufrichtig leid, diese in vollster künstlerischer Anregung geschriebene Einzugsfanfare mit einem Misston schliessen zu müssen. Schulte hat in seiner bekannten Liebenswürdigkeit einer Arbeit Zulass gewährt, die in sein weihevolles Haus ent-

schieden nicht hineingehört. Sie hätte direkt den Weg in die Kneipe nehmen sollen, für die sie bestimmt ist. Das Bacchanal, ein Fries in Kaseïn von *Kämpfer,* beleidigt, ohne durch künstlerischen Chic die Insulte wettzumachen. Sind das die Früchte der italienischen Reise? Wer nicht das heilige Feuer in sich lodern fühlt, der lasse die Hand vom Nackten! Nur ein Genie wie Zola vermag den Schmutz des Lebens in die Sphäre dichterischer Betrachtung zu erheben. So ist es auch in der bildenden Kunst. Aber wenn man unter Betonung des Äussersten mit lahmer Hand und trüben Sinnen, ohne einen Funken edleren Humors die allgemeine „Besoffenheit“ — es muss heraus — darstellt, dann schafft auch das antike Gewand, von dem hier selbstverständlich nur im bildlichen Sinne die Rede ist, keine Weihe. Und das soll dekorativ sein? Wer ist denn für derartige Missverständnisse verantwortlich? Diese fade Weissmalerei mit dem Ton der gewässerten Rindskaldaunen wirkt schon hier greulich, aber in der Kneipe wird sie den Leuten den Durst benehmen. *Kämpfer* ist ein grosses Talent, das wissen wir alle längst, und vielleicht hat man viel zu früh seinen Ruhm über die Grenzen der Akademie hinausgetragen. Jetzt aber steht der Künstler vor der Entscheidung. Noch einen solchen Schritt und der Pakt mit dem Verderben ist geschlossen.

Da lobe ich mir als wahre Herzstärkung die Ölbilder von *Gerhardt Jansen* in der Bodega. Jansen ist eine ganz originelle Erscheinung. Der Versuch, ihn in die italienisirend-dekorative Richtung zu drängen, ist zum Glück gescheitert. Ich habe ihn stundenlang vor den schlechten Abdrücken der Ostadeschen Radirungen im Kupferstichkabinet sitzen sehen und wusste, wohin sein Künstlerherz stand. Er flog rechtzeitig aus und hat sich jetzt in Holland Hand und Sinne gestärkt. Wenn seine Arbeiten in der Bodega einen nur halbwegs leidlichen Platz hätten und nicht im Material vergriffen wären, das täglich dunkler wird, so müssten sie ein ganz ausserordentliches Aufsehen erregen. Champagner, Wein, Bowle, Bier und Schnaps sind in Darstellungen lebendigster Art, welche dem modernen Leben entnommen sind, in zum Teil lebensgrossen Figuren charakterisirt. Der Künstler sollte die Bilder in kleinen Zeichnungen wiederholen und in photographischer Vervielfältigung als Folge mit Text herausgeben. Herrn Schulte aber bezeigen wir unsern Dank und wünschen, dass die Weihe, die zur Zeit über seinem Hause schwebt, nie davon weichen möge. ⊙

BÜCHERSCHAU.

Ivan Lermolieff, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei.* Die Galerien Borghese und Doria-Panfili in Rom. Mit 62 Abbildungen. Leipzig, F. A. Brockhaus. 1890. XVIII u. 444 S. 8.

Als die Aufsätze Lermolieffs über die Galerie des Fürsten Borghese in Rom, welche den Grundstock des vorliegenden Buches bilden, in den Jahren 1874—1876 zuerst in unserer Zeitschrift erschienen, erregten sie sowohl durch ihre seltsame Einkleidung in einen sarmatischen Pelz als durch den gewichtigen kritischen Inhalt, der in dieser Hülle geborgen war, ein ungewöhnliches Aufsehen in der Lesewelt. Nicht nur der erlauchte Besitzer jener berühmten Galerie fühlte sich durch die Behauptungen des kunstbeflissenen Russen aus seiner Ruhe unsanft aufgeschreckt, sondern auch in dem Antlitze manches Fürsten der nordischen Wissenschaft zeigten sich bedenkliche Runzeln. „Wie können Sie dem Geplauder solcher breitspuriger Dilettanten Raum gönnen in Ihrer hochgeschätzten Zeitschrift?“ — Das war noch das Gelindeste, was der Herausgeber damals von befreundeten Kollegen und Mitarbeitern zu hören bekam. Und nun vollends die ganz unerhörte „naturwissenschaftliche Methode“, die der kühne Neuerer in das Getriebe der hergebrachten Stilkritik und Geschichtswissenschaft einzuführen unternahm! Sie ward als äusserlich und unzureichend gebrandmarkt, oder als rein „subjektiv“ aus der Methodik überhaupt hinausgewiesen.

Allein — habent sua fata libelli! Der Autor jener vielangegriffenen Aufsätze trat wenige Jahre später mit einem neuen „kritischen Versuche“ über „Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin“ hervor, und jedermann weiss, dass dieses Buch heutigentags als der Ausgangspunkt für eine Reihe von einschneidenden Untersuchungen über die Geschichte der italienischen Malerei von aller Welt anerkannt, in verschiedene Sprachen übersetzt, in seiner deutschen Originalausgabe längst vergriffen ist. Es gehört zu den wenigen kunstgelehrten Büchern unserer Tage, welche trotz der Belastung mit massenhaften Details den weitesten Leserkreis sich erobert haben und zu einem verlässlichen Führer für alle diejenigen geworden sind, die der Malerei Italiens ein ernstes Studium widmen. Das Werk Lermolieffs hat nicht nur eine Reihe von schwierigen Problemen und Einzelfragen endgültig gelöst, sondern für die Gesamtaufgabe der Bilderkritik, zunächst innerhalb der

Grenzen der italienischen Kunst, neue Grundlagen geschaffen.

Und worin besteht das Wesen dieser „naturwissenschaftlichen“ Methode, wie Giovanni Morelli selbst sie genannt hat, — denn dieser steckt hinter dem russificirten Pseudonymen, das weiss wohl heute die ganze kunstgebildete Welt, — was also ist der Kern seiner neuen Lehre? Wir wollen es in Kürze andeuten, um damit den Standpunkt von Lermolieffs neuem Buche zu kennzeichnen, in welchem seine römischen Zeitschriftartikel uns jetzt in erweiterter und durchgearbeiteter Gestalt vorliegen.

Der Autor geht bei seiner Kunstbetrachtung von der *natürlichen Gliederung des italienischen Volkes* in seine verschiedenen Stammestypen aus. Diese, nicht die „Schulen“, bilden die Grundlagen der verschiedenen Kunstrichtungen. Weil die künstlerischen Stammescharaktere Naturprodukte des Bodens und des auf ihm lebenden Menschenschlages sind, unterliegen sie keiner wesentlichen Veränderung, sondern einer organischen Entwickelung. Die Blütes eines Stammes ist der einzelne Künstler, er teilt mit jenem die grundlegenden Eigenschaften; er bringt gleichzeitig aber auch seine Individualität hinzu, die sich um so stärker geltend macht, je grösser die Begabung des Künstlers ist, aber niemals die Stammesart verleugnen oder vollends vernichten kann. Ein Tizian ist nicht denkbar in den Bergen von Umbrien; ein Perugino nicht auf dem Boden von Venedig. Selbst Meister von so reicher Entwickelungsfähigkeit, wie Raffael, lassen durch alle Stadien ihres Werdens hindurch noch die ursprüngliche Quellfarbe durcherkennen, die von der Heimat, von der Familie, von der Erziehung durch stammverwandte Geister her ihnen eigentümlich war. Die Individualitäten der Meister entwickeln sich verschieden unter den bestimmenden Einwirkungen äusserer Verhältnisse; aber sie gehen nie in einem zufälligen, chaotischen Durcheinander solcher äusserer Einflüsse völlig unter. Wo überhaupt der Keim zu einer künstlerischen Persönlichkeit von Bedeutung vorliegt, da entfaltet er sich naturgemäss von innen heraus. Und die Bestimmung dieser individuellen Grundnatur jeder einzelnen Persönlichkeit ist die erste Aufgabe der Kunstkritik.

Morelli lehrt nun weiter, und das ist einer der wichtigsten Punkte seiner Auseinandersetzungen, dass jede ausgeprägte künstlerische Individualität an bestimmten Eigenheiten zu erkennen ist, welche gleichsam ihre künstlerische Handschrift bilden: Eigenheiten, die ihnen unwillkürlich anhaften, von Schultraditionen, äusserlichen Manieren und Regeln unabhängig sind. Dahin gehören die Bildung der Extremitäten, die Form der Hand, die Stellung der Finger, die Umrisse und die Modellirung der Nägel, die Gestalt des Ohrs und die Art seiner Verbindung mit dem Kopf. „Jeder bedeutende Maler — sagt er — „hat seinen ihm eigentümlichen Typus von Hand und Ohr“ und zwar findet sich dieser ebenso auf den von ihm erfundenen Darstellungen wie auf den nach dem Leben gemalten Porträts, den nach der Natur gezeichneten Aktstudien. Ein besonderes Gewicht legt Morelli auf die Form der Hand. „Ausser dem Antlitz“, behauptet er mit unleugbarem Recht“, ist wohl kein anderer Körperteil so charakteristisch, so individuell, so geistig belebt und sprechend, wie gerade die Hand. Auch ist es für den Künstler eine der schwierigsten Aufgaben, dieselbe befriedigend darzustellen, und war es zu allen Zeiten nur den Heroen der Kunst vorbehalten, diese schwierige Aufgabe vollkommen zu lösen, wovon uns sowohl die Werke der Maler als auch die der Bildhauer genügende Beweise liefern.“ Diese aus der Beobachtung und Erfahrung sicher bestimmbaren Merkmale also sind verlässlichere Anhaltspunkte für unser Urteil als Ton, allgemeiner Eindruck, Seele, Geist der Kunstwerke, und wie die Schlagworte der alten Schule sonst lauten mögen. Denn von der Form aus dringt man in den Geist, „um sodann von diesem zurück zur wahren Erkenntnis der Form zu gelangen.“

Wie jeder Bahnbrecher einer neuen Methode, so kämpft auch Morelli für die seinige mit den Waffen der Polemik. Wer sich darüber aufhält, möge doch bedenken, dass ohne Leidenschaft noch niemals die Wahrheit sich durchgerungen hat gegenüber eingewurzelten Irrtümern und Vorurteilen. In seinem früheren Buche galt der Kampf in erster Linie Crowe und Cavalcaselle, als den gelehrtesten Vertretern der althergebrachten „Beeinflussungstheorie“; im vorliegenden Bande ist Bode der Hauptgegner, mit welchem der Autor sich auseinandersetzt, weil jener in zahlreichen Fällen, besonders in seiner Ausgabe von Jakob Burckhardts „Cicerone“, den Grundanschauungen und Bestimmungen Lermolieffs entgegentrat. Man kann über die Kampfesart unseres Autors verschiedener Meinung sein; für die dialogische Form, in welche Lermolieff seine Gedanken zu kleiden liebt, herrscht in Deutschland gerade keine Vorliebe, obwohl man bedenken sollte, dass sie dem pseudonymen Autor, der so zu sagen von Rechtswegen zweigeteilt erscheint, sich als die

natürliche aufdrängen musste. Doch das sind Nebenfragen gegenüber der prinzipiellen Bedeutung der von Morelli aufgestellten Grundwahrheiten. Und niemand wird bestreiten, dass dieser für seine Sache nicht nur ein ungeheueres Arsenal von Beobachtungen und Erfahrungen, sondern auch die ganze strategische Wucht einer ausgereiften Kunsterkenntnis ins Feld zu führen vermag. Sarkasmus, Ironie und all die kleinen mitlaufenden Scherze und Neckereien der Gegner bilden nur die Vorpostengefechte und Scharmützel in diesem geistigen Kampfe. Die Seele des Ganzen, die Hauptstärke des Feldherrn ist seine begeisterte Liebe zu der Kunst seines Vaterlandes, deren Genius ihn beseelt, deren innerstes Wesen er begreift, und deren grosse Meister von der ihnen durch Zeit und Menschen angethanen Unbill zu befreien, das Ziel seiner Lebensarbeit ausmacht. Wie viel glänzende Resultate die von Lermolieff begonnene kritische Reinigungsarbeit in der Geschichte der italienischen Kunst bereits aufzuweisen hat, weiss jeder, der diesen Studien gefolgt ist. Keine der grossen Galerien Europa's ist ohne reichen Gewinn daraus hervorgegangen. Denn Morelli befolgt in seinen Studien, obwohl sie sich meist an bestimmte Sammlungen anschliessen, den historischen und monographischen Weg. Er knüpft an die Hauptbilder in den einzelnen Galerien abgerundete, wenn auch oft nur mit wenigen Strichen gezeichnete Charakteristiken der Meister an, indem er alle Bilder und Handzeichnungen, die unter ihren Namen gehen, kritisch durchnimmt und zusammenstellt. Er bietet darin zugleich dem Lernbegierigen das gesamte Material zur Unterweisung und Überprüfung dar. Und schon durch dieses ehrliche Spiel mit offenen Karten unterscheidet er sich sehr zu seinem Vorteil von den landläufigen Autoritäten, die mit absprechender Miene ihre Verdikte abgeben, ohne sich weiter um den Beweis zu kümmern. In den Zeitschriftaufsätzen über die Galerie Borghese standen die toskanischen Meister, die Lombarden und Ferraresen im Vordergrunde der Betrachtung; in dem Buche über die Galerien von München, Dresden und Berlin kamen die Venezianer, die Umbrer, vor allem Raffael, Timoteo und ihre Zeitgenossen dazu; das neue Werk Lermolieffs bietet uns die frühere Arbeit über die grosse römische Galerie in vielfach bereicherter, auch mit instruktiven Abbildungen geschmückter Gestalt und fügt in dem Abschnitt über die Sammlung Doria-Panfili wieder neue Künstlercharakteristiken, vornehmlich aus dem Kreise der venezianischen Meister, hinzu. So ergebnisreich die letzteren Kapitel sind, wir müssen den Schwerpunkt des neuen Buches doch in den voraufgehenden, gründlich durchgearbeiteten Abschnitten über die Galerie Borghese erblicken, und weisen zur Bekräftigung dieses Urteils namentlich auf die Untersuchungen über die römischen Schüler und Zeitgenossen Raffaels, in erster Linie Giulio Romano, Perino del Vaga und Sodoma hin. Diese Abschnitte haben für die Kritik der späteren Werke Raffaels, insbesondere für die seiner römischen Epoche fälschlich zugeschriebenen *Handzeichnungen*, dieselbe grundlegende Wichtigkeit, wie die Untersuchungen über den jugendlichen Raffael und seine umbrischen Zeitgenossen in Lermolieffs früherem Buche über die deutschen Galerien. Unter den zahlreichen Blättern, welche nach Morelli dem Raffael abzusprechen sind, sei hier nur die berühmte Rötelzeichnung der Albertina erwähnt, welche der Urbinate von Rom aus an Dürer gesandt haben soll, „ihm seine Hand zu weisen“. Die dem Dürer beigemessene handschriftliche Notiz erklärt Morelli für eine *Fälschung;* die Zeichnung gehört, nach seinem Urteil, dem Giulio Romano; sie trägt alle dem römischen Meister eigentümlichen Kennzeichen (S. 182 und 183, Noten). Schwieriger noch als die Zeichnungen Giulio Romano's sind die des Perino del Vaga von den Originalen Raffaels zu unterscheiden; denn jener allein — weder Giulio noch Francesco Penni — hat den Geist und die Grazie Raffaels rein und frisch wiederzugeben verstanden. Der Abschnitt über Perino bildet den Glanzpunkt des Buches. Morelli stellt das Eigentümliche der Zeichnungen des Perino fest und bringt auch andere wichtige Details zu seiner näheren Charakteristik bei, um das Urteil zu begründen, dass „dieser liebenswürdige Florentiner Meister, was natürliche Anmut und Leichtigkeit anbelangt, seinen älteren Landesgenossen Lionardo, Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto an die Seite gestellt werden darf.“ Nicht weniger ergiebig erweist sich übrigens die Betrachtung für Sodoma. Die auf S. 190—202 und 297—301 zusammengestellten Materialien zur Kritik der Gemälde und Handzeichnungen des Antonio Bazzi bieten die Grundlage zu einer neuen, umfassenden Charakteristik dieses „bedeutendsten und geistvollsten Malers“ der Schule Lionardo's, an deren Ausführung hoffentlich bald eine berufene Kraft sich machen wird. Man wird zahlreiche Werke ihm zurückzugeben haben, welche jetzt noch irrtümlich unter den grössten Namen gehen, nicht am seltensten unter dem des Lionardo. Es wird

sich zeigen, dass gleich diesem, gleich Correggio und Lorenzo Lotto auch Sodoma zu jenen hochbegabten Meistern zählt, welche vornehmlich die „Anmut der Seele“, dieses höchste malerische Ideal der vergeistigten Kunst jener Zeit, darzustellen bemüht waren.

Dem Vernehmen nach ist Morelli bereits emsig mit der Fertigstellung des zweiten Bandes seiner Studien beschäftigt, welcher das Buch über die drei grossen deutschen Galerien vom Jahre 1880 in verjüngter Gestalt uns vorführen soll. Hoffentlich wird auch damit das Ganze nicht abgeschlossen sein und ein völlig neuer dritter Band schildert uns noch die kritischen Wanderungen des Verfassers durch die Galerien von Wien und Budapest, von England und Frankreich! *C. v. L.*

TODESFÄLLE.

Der dänische Geschichts- und Genremaler Karl Bloch, Professor an der Kunstakademie zu Kopenhagen, ist daselbst am 22. Februar im 66. Lebensjahre gestorben. Die „Zeitschrift für bildende Kunst“ hat in ihrem 18. Jahrgange eine ausführliche Charakteristik dieses hervorragendsten unter den dänischen Geschichtsmalern veröffentlicht.

Der französische Bildhauer Alexander Joseph Oliva, welcher sich besonders durch Porträtstatuen des Kaisers Napoleon III. und der Kaiserin Eugenie, des Königs Alfons XII. von Spanien, des Marschalls Mac Mahon u. a. bekannt gemacht hat, ist am 21. Februar zu Paris im 66. Lebensjahre gestorben.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

*** *Ein etruskisches Pompeji.* Bei Marzerbotto im Kreise Vergato, Provinz Bologna, sind, wie die Mailänder Perseveranza mitteilt, durch einen Zufall die Überreste einer etruskischen Stadt aufgefunden worden. Nach Angabe des Professors Brizio ist die Stadt zunächst durch zwei inmitten derselben sich rechtwinklig kreuzende, nach den Haupt-Himmelsrichtungen laufende, 15 m breite Hauptstrassen in vier Viertel eingeteilt gewesen. Zwei weitere von Osten nach Westen gerichtete, gleich breite Strassenzüge haben diese vier Viertel in acht gleiche Abschnitte geteilt, und letztere wiederum sind von 5 m breiten, unter sich parallelen Nebenstrassen durchkreuzt. Die auf solche Weise gebildeten Häuserinseln sind, soweit die Ausgrabungen reichen, mit nur einer Ausnahme je 165 m lang und 35 bis 40 m breit; eine einzige Insel weist 68 m Breite auf. Die Hauptstrassen zeigen zwei Fusssteige von je 5 m Breite, zwischen denen der ebenfalls 5 m breite Fahrdamm liegt. Die längs der Fusssteige an der Häuserseite in regelmässiger Neigung hinlaufenden Gossen haben 80 cm Durchmesser. Die bereits ausgegrabenen etruskischen Häuser sind nach Art der römischen angelegt und von Verkaufshallen umgeben. Eins derselben, von 35 m Front, besitzt ein geräumiges, mit Mosaiksteinen gepflastertes Vestibül von 5:17 m Bodenfläche. Durch dieses gelangt man in ein Atrium von 27:10 m, welches gleichfalls mit Mosaik gepflastert ist und ein Impluvium zeigt. An das Atrium schliessen sich drei 6,80 qm messende Schlafräume, sowie ein grösserer, nach einer Seite ganz offener Raum, in welchem man das Esszimmer (tablinum) erblicken darf. Die grosse Regelmässigkeit, welche die Anlage dieser Stadt auszeichnet, lässt darauf schliessen, dass letztere nicht allmählich entstanden, sondern als Kolonie nach einem einheitlichen Plane und in einem Gusse erbaut worden ist. Auf Grund der aufgefundenen Gegenstände, namentlich der bemalten Vasen, sowie im Hinblick auf den Inhalt der entdeckten Gräber darf die Errichtung dieses etruskischen Pompeji in die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts vor Christi Geburt gesetzt werden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

x. — *In Edinburg* ist Ende Februar eine Gemäldeausstellung lebender schottischer Künstler eröffnet worden, etwa 700 Bilder stark, welche drei Monate offen bleiben soll. Die besten schottischen Meister freilich fehlen darin; sie haben ihre Bilder nach London gesandt. Der Berichterstatter der Köln. Zeitg. findet den Gesamteindruck „recht unbefriedigend, denn es giebt nur wenig, was das Auge erfreute oder Geist und Herz anregte.“ Sehr auffallend ist die Ideenarmut und der Mangel an gesunder Phantasie. Unter den wenigen guten Bildern nehmen die Bildnisse von *Georg Reid* einen hervorragenden Platz ein, dem sich *Gibb* und *Leyde* an die Seite stellen. Als Tiermaler ist *Adam* bemerkenswert, unter den Landschaftern sind *Smart* und *Beattie Brown* zu nennen. Unter den Genrebildern das figurenreichste und eigentlich einzige Bild von geschichtlichem Interesse ist die Darstellung eines Ereignisses aus dem Leben Voltaires von *G. O. Reid.* Er stellt die in Carlyles Essays geschilderte Scene dar, nach welcher Voltaire im „Café Procope“ der Kritik seiner eben aufgeführten „Semiramis“ in Verkleidung eines Geistlichen zuhört. Sehr lobenswert ist die natürliche, lebendige Gruppirung und die Farbengebung sowie die stoffliche und räumliche Behandlung. Auch sind manche Köpfe sehr charakteristisch im Ausdruck; besonders gut gelungen ist die Wiedergabe des Fuchses im Schafpelz. Doch auffallend ist es, wie wenig französisch die ganze Gesellschaft ist. Es könnte eher ein disputirendes deutsches Tabakkollegium unter Friedrich Wilhelm I. sein, so solide sind die Gestalten und Gesichtszüge der Herren in Perücke und Kniehosen.

NEUE DENKMÄLER.

sr. *Kaiser-Wilhelm-Gedenkstein.* Der „Verband der deutschen Studenten“ hat beschlossen, dem verstorbenen Kaiser Wilhelm I. auf dem Kyffhäuser einen Gedenkstein zu setzen, der die Hauptsätze der Botschaft vom 17. November 1881 verewigen und im Anfang August 1891 enthüllt werden soll. Ein besonderer Ausschuss von aktiven und alten Herren des Verbandes unter Vorsitz des Regierungsbauführers O. Herrnring und des Kunstschriftstellers W. L. Schreiber ist mit endgültiger Vollmacht betraut und wird, sobald sich die Höhe der verfügbaren Mittel übersehen lässt, ein Ausschreiben erlassen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

Hans von Bartels' grosses Aquarellbild „Sturm auf Bornholm“ ist von Kaiser Wilhelm II. angekauft worden.

*** *Das dem Rembrandt zugeschriebene Gemälde*, über welches wir in der letzten Nummer berichteten, hat in den letzten Wochen die Pariser Presse, die Kunstkritiker und Künstler auf das lebhafteste erregt und zu leidenschaftlichen Erörterungen Anlass gegeben. Es tauchte bei der Versteige-

rung des Nachlasses einer alten Dame in der Ortschaft Pecq bei St. Germain auf und erreichte, nachdem es ein Pariser Expert für ein Bild aus der Rembrandtschen Schule erklärt, die Summe von 4060 Frs. Es kam für diesen Preis in den Besitz des Kunsthändlers Stephan Bourgeois in Paris, und nun wurde aus dem Schulbilde ein echter Rembrandt, auf welchem man sogar den Namen des Meisters und die Jahreszahl 1656 fand. Eine Anzahl von Kunstkritikern, darunter Paul Mantz, sprach sich auch für die Echtheit des Bildes aus, und Louis Gonse schrieb sogar in der „Chronique des beaux-arts“, dass es sich um einen „Rembrandt von bewunderungswürdiger Qualität“, um „eines der prächtigsten Werke des Meisters“ handle. Der Besitzer wies ein Angebot von 100000 Frs. zurück und forderte 250000. Der Begeisterung ist aber schnell die Reaktion gefolgt. Nachdem Männer wie der Rembrandtradirer Waltner, Gérôme, Bonnat, E. Michel, und besonnenere Kenner das Gemälde als ein Schulbild erklärt, wobei die Namen Flinck, Koninck und Aart van Gelder genannt worden sind, ist der „Rembrandt du Pecq“ schnell in der allgemeinen Achtung gesunken. Nichtsdestoweniger haben die Erben der Dame beim Gericht die Ungültigkeitserklärung der Versteigerung beantragt, weil sie sich übervorteilt glauben. — Inzwischen ist auch Geheimrat Dr. *Wilhelm Bode*, der beste Kenner des Meisters, in Paris gewesen und hat das Bild einer genauen Prüfung unterzogen. Wie er in der letzten Sitzung der „Kunstgeschichtlichen Gesellschaft“ in Berlin mitgeteilt hat, kann es keinem Zweifel unterliegen, dass es sich um ein etwa in den sechsziger Jahren des 17. Jahrhunderts entstandenes, übrigens sehr unerquickliches Bild aus der Schule Rembrandts handelt. Es stellt nicht Abraham, sondern Gottvater (an dem Nimbus erkennbar) zwischen zwei Engeln dar, welchem Abraham als Diener bei Tische aufwartet. Die Inschrift erweist sich sowohl durch die Form der Buchstaben und Zahlen wie durch den später erfolgten Auftrag über der Malerei als eine Fälschung. Die Zeichnung ist sehr mangelhaft, und in der malerischen Behandlung sind gewisse Eigenarten Rembrandts z. B. das Hineinmalen der Pinselhaare in Haupt- und Barthaar der Figuren, stark übertrieben. Der kühlgraue Hintergrund zeugt ebenfalls nicht für den Rembrandt der fünfziger Jahre. Unter denjenigen Schülern Rembrandts, welche bezüglich der Urheberschaft in Betracht kämen, wäre nach Bode's Ansicht vielleicht auch Christoph Paudiss zu nennen.

⊙ *Der Maler Mühlenbruch*, welcher mit der Ausführung eines grossen Wandgemäldes im Treppenhause des Berliner Rathauses beschäftigt ist, wird sein Werk in neun Jahren vollenden, nachdem die Vorarbeiten seit der Konkurrenz drei Jahre in Anspruch genommen haben. Das Bild, welches die Wiedererrichtung des deutschen Reichs und die Erhebung Berlins zur Reichshauptstadt zum Gegenstande hat, wird eine 250 Quadratmeter grosse Wandfläche einnehmen.

Aus Düsseldorf. In der am 22. November stattgehabten Generalversammlung des *Vereins Düsseldorfer Künstler* zu gegenseitiger Unterstützung und Hilfe wurde ein Ausschuss gewählt, welcher die Veranstaltung der unlängst beschlossenen ersten Jahresausstellung der Düsseldorfer Künstler in der Kunsthalle in die Hand nehmen soll und aus ihrer Mitte die Aufnahmejury wählen wird. Die Ausstellung wird bestimmt am 1. März d. J. eröffnet werden. (Köln. Ztg.)

Museum in Halle a. S. Im Jahre 1889, dem fünften seit der Eröffnung des städtischen Museums, haben der Betrieb und die Weiterentwickelung desselben mit den Vorjahren gleichen Schritt gehalten. Namentlich sind dem Institut wieder eine Anzahl dankenswerter Geschenke teils aus der Stadt, teils von auswärtigen Gönnern zugegangen, darunter Ölgemälde, Kupferstiche und andere Erzeugnisse des Kunstdruckes, kunstgewerbliche Gegenstände etc. Mehrere Einzelausstellungen boten Gelegenheit, die Entwickelung einzelner lebender und verstorbener Künstler in ihren Werken zu studiren oder sich von der Kunstfertigkeit hallischer gewerblicher Werkstätten zu überzeugen.

P. — d. Anlässlich des nahe bevorstehenden dritten Centenariums der Geburt des *Guercino* hat dessen Vaterstadt Cento eine vollständige Sammlung von photographischen Reproduktionen seiner Werke anzulegen beschlossen, die bekanntlich, gegen 250 an Zahl, über ganz Europa verstreut sind. Ist auch die Wertschätzung derselben heutzutage nicht mehr jene enthusiastische, wie sie z. B. Goethes Aufzeichnungen in der „Italienischen Reise“ widerspiegeln, so bleibt dem Künstler doch durch sein ausserordentliches Kompositionstalent und seine koloristische Meisterschaft eine hervorragende Stellung unter den italienischen Malern des 17. Jahrhunderts gesichert. Die photographische Sammlung soll in der Pinakothek von Cento aufbewahrt werden und zugleich als Grundlage für weitere Vervielfältigungen dienen, die in den Handel gebracht werden sollen. Zur Förderung des Unternehmens sind alle Besitzer von Werken Guercinos eingeladen worden, dem Komitee Photographien derselben zugehen zu lassen.

AUKTIONEN.

x. — *Berliner Kunstverein.* Am Dienstag den 11. März findet bei *Rud. Lepke* die Versteigerung des Nachlasses von *Oskar Pletsch* statt, bestehend aus einer grossen Zahl moderner Aquarelle, Gemälde, Zeichnungen und Kunstgegenständen aller Art darunter viele japanische und chinesische Erzeugnisse. In Summa 758 Nummern.

ZEITSCHRIFTEN.

The Magazine of Art. Nr. 113.
Old masters and deceased british artists at the royal academy Von Frederick Wedmore. Mit Abbild.) A lesson in ornament. The vine and its modifications. II. Von L. F. Day. (Mit Abbild.) — Art patrons. Pope Leo X. Von F. M. Robinson (Mit Abbild.) — The imperial institute. Von Somers Vine, (Mit Abbild.) — M. L. Solon. Von W. Cosmo Monkhouse. (Mit Abbild.) — Kunstbeilage: Saved. Photogravüre nach dem Gemälde von Frank Bramley.

Bayerische Gewerbezeitung. 1890. No. 4.
Die Bahnbrecher unseres modernen Kunstgewerbes II Von Georg Hirth. (Mit Abbild.)

L'Art. Nr. 618.
Eugène Renduel, l'éditeur de l'école romantique. Von A. Jullien. (Mit Abbild.) — Les mosaiques byzantines de la Sicile. III. Von Ch. Diehl. (Mit Abbild.) L'art dans nos colonies et pays de protectorat. Von L. Brès. (Mit Abbild.) — Kunstbeilage: L'Angelus. Radirung von Ch. Giroux nach dem Gemälde von J. F. Millet.

Mitteilungen der k. k. Centralkommission zur Erhaltung und Erforschung der Kunst- und historischen Denkmäler. XV. Bd. 3. und 4. Heft.
Die entdeckten Wandmalereien in der romanischen Krypta zu Marienberg im Vintschgau. Von K. Atz. — Jakob Sunters Malereien in der Schlosskapelle zu Brughiero. Von Dr. H. Schmölzer. — Bernsteinfunde Aquilejas. Von E. v. Ritter. (Mit Abbild.) — Obermauern. Von Deininger. (Mit Abbild.) — Römische Villa in der Praederis bei Altenstadt. (Station Clunia.) Von Dr. S. Jenny. — Schloss Trautenfels in Steiermark. Von Dr. A. Ilg. — Beiträge zur österreich. Künstlergeschichte. Von Wussin und Ilg. — Die Thürflügel am Hauptportal am Dom zu Gurk. Von A. Schnerich. — Zwei mittelalterliche Diptychen. Von R. Müller. (Mit Abbild.) — Die kaiserliche Erzgiesshütte und die Rotgiesser in Grätz. Von J. Wastler. — Beiträge zur Kenntnis älterer, Wandmalereien in Tirol. Von P. Clemen. — Fundberichte in Oberösterreich. Von Straberger. (Mit Abbild.) — Villa Margon. Von Deininger.

Hierzu eine Beilage von **Fr. Wilh. Grunow** in **Leipzig.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* · Druck von *August Pries* in Leipzig.

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN Heugasse 58. — KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 19. 13. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE ÄLTESTE KUNDE VON DER MEDICEISCHEN VENUS.

Die Herkunft auch der berühmtesten Antiken ist oft in ein schwer durchdringliches Dunkel gehüllt, vollends wenn wir — ich habe hier die römischen Antiken im Sinne — über den Beginn des Cinquecento zurückgehen. Entweder versagen die Nachrichten völlig oder der Widerspruch verschiedener Angaben zeigt, dass wir es nur mit unsicheren Vermutungen zu thun haben. So lassen späte Angaben die mediceische Venus bald bei der Porticus der Octavia, bald im Pantheon, bald in den Neronischen Gärten, bald in Tivoli oder der Villa Hadrians gefunden sein, Angaben, die dadurch allen Wert verlieren, dass sie erst etwa zwei Jahrhunderte nach dem ersten Auftauchen der Statue auftreten. Kann ich nun auch den Fundort der Statue nicht nachweisen, so kann ich doch ihre Existenz bis in den Beginn des Cinquecento zurück verfolgen, wo sie uns unter so eigentümlichen Verhältnissen entgegentritt, dass ich für eine kurze Darlegung auf das Interesse der Leser dieser Zeitschrift glaube zählen zu dürfen. Ich schicke das Ergebnis einer früheren Untersuchung [1]) voraus.

Am 3. Oktober 1584 erwarb der Kardinal (später Grossherzog) Ferdinando de' Medici, der damals für seine Villa auf dem Monte Pincio eifrig Antiken sammelte, für 4000 Scudi von den Gebrüdern Capranica die reichen Antikenschätze zweier ihnen gehöriger Paläste, des Palastes Capranica und des

1) Archäologische Zeitung 1880, S. 13 ff.

Palastes della Valle [1]). Das Verkaufsinventar mit den Schätzungswerten der einzelnen Stücke hat sich erhalten [2]) und weist unter den zwölf Statuen des letztgenannten Palastes „eine Venus in natürlicher Grösse, ganz vollständig, mit dem Delphin, Preis 250 Dukaten“ und „einen Ganymed mit dem Adler und einem Blitz in der anderen Hand, in natürlicher Grösse, ganz vollständig, nur der Kopf modern, Preis 200 Dukaten“ auf. Diese beiden Statuen nebst ihren zehn Genossinnen hatte auch schon im Jahre 1550 der Bologneser Ulisse Aldrovandi, der einen unfreiwilligen Aufenthalt in Rom benutzte, um die zerstreuten Antiken der Stadt zu katalogisiren, als den wohlgeordneten Schmuck des Hofes im Palast della Valle (damals von Quinzio de' Rustici bewohnt) vorgefunden [3]). Sie standen neben einander an der einen Schmalseite des Hofes, die Venus „nackt, wie sie aus dem Schaum des Meeres geboren ward, daher sie einen Delphin neben sich hat mit Schaum im Maule, was auf jene Sage hinweist“. Beide Statuen sind später mit fast dem ganzen Inhalt der Villa Medici nach Florenz übergesiedelt, und es lässt sich vollständig sicher beweisen, dass die Venus keine andere ist als die berühmte „mediceische“ [4]); durch die ganz gleiche Grösse, die völlige Nacktheit

1) *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d' Italia* IV, S. IV f.

2) Ebenda, S. 377 ff.; Gotti *Le gallerie e i musei di Firenze*, 2. Aufl., 1875, S. 361 ff.

3) S. den Anhang zu L. Mauro, *Le antichità di Roma.* Ven. 1556, S. 212 ff. Vgl. Arch. Zeitung 1876, S. 150 ff.

4) Schon Pelli (*Saggio istor. d. gall. di Firenze*, 1779, I, 159; II, 98) war auf der richtigen Spur, liess sich aber durch unzutreffende Gründe davon abbringen.

und die Zusammenstellung mit einem Tier eignete sie sich vortrefflich zum Gegenstück zu dem — gleichfalls in die Uffizien gelangten — Ganymed.

Über das Jahr 1550 zurück ist es bisher nicht gelungen, der Venus nachzuspüren. Und doch sprach alles dafür, dass die Statue schon längere Zeit im Palast della Valle sich befunden hatte. Dieser war nämlich einst die Wohnung des Bischofs von Melito, späteren Kardinals Andrea della Valle gewesen, eines Prälaten, der in den ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts einen Ehrenplatz unter den ersten und bedeutendsten Antikensammlern Roms einnimmt. Schon um 1500 heisst es von ihm in den holperigen Terzinen eines Mailänder „Prospektenmalers“ [1]:

Et ecci in casa d'uno della Valle
do fauni, che s'an cento la schiena
la pel d'un capreon con molte calle.

Einige Jahre später hebt Francesco Albertini mehrfach den Palast della Valle wegen seiner Statuen und sonstigen Altertümer hervor [2], und noch 1527 rühmt der Antiquar Andrea Fulvio den Kardinal als den einzigen, der sich wirklich um die alten Denkmäler der Vorzeit kümmere [3]. Damals war er bereits hochbetagt — er starb 1534 — und hatte sein Bistum schon seit vier Jahren an seinen Neffen Quinzio de' Rustici übergeben. Es ist also von vornherein wahrscheinlich, dass seine Sammlung zum grössten Teil aus früherer Zeit stammte.

Dies findet seine Bestätigung in einer Nachricht, die zwar einem Forscher wie Eug. Müntz [4] nicht entgangen, aber bisher nicht gehörig gewürdigt worden ist. Zu den glänzendsten Schaustellungen der Hochrenaissance in Rom gehörte die Ausschmückung der Prozessionsstrasse, auf welcher der kürzlich gewählte Papst Leo X. am 11. April 1513 vom Vatikan zum Lateran zog, um die übliche Besitznahme dieser Basilika zu vollziehen. Eine sehr ausführliche Schilderung hat Cancellieri [5] veröffentlicht. Unter den zahllosen Triumphbogen ragten besonders zwei dadurch hervor, dass antike Bildwerke zu ihrem Schmuck verwendet worden waren. Der eine stand vor dem Hause des römischen Patriziers Evangelista de' Rossi, der andere vor dem Palaste eben jenes Bischofs Andrea della Valle. Dieser war nicht sowohl wegen seiner gesamten Anlage wie wegen der Antiken sehenswert. Auf beiden Fronten stand zu beiden Seiten des Bogens je eine Pyramide (*un pilamidone*) mit einer Statue darauf. Auf der Vorderseite gegen den Vatikan hin waren es „zwei Faune, so gross wie ein wirklicher Mann, von Marmelstein, und jeder trug auf dem Kopfe einen Korb voll mannigfaltiger Früchte; es waren antike Statuen, so schön wie man es nur zu sagen vermag“. Ihnen entsprachen auf der Rückseite ein Merkur und ein Herkules. Unter der mit Teppichen verkleideten Bogenwölbung standen einerseits „ein Ganymed, ein Apollo, ein Bacchus, antike Marmorstatuen, und einige ebenfalls antike sehr schöne Köpfe“, ihnen gegenüber „eine Venus und ein zweiter Bacchus, nebst einigen ebenfalls antiken Köpfen“ (hier scheint eine Statue ausgefallen zu sein).

Die meisten dieser Statuen lassen sich nachweisen. Die beiden „Faune“ — dieselben, die bereits die Aufmerksamkeit des „Prospektenmalers“ auf sich gezogen hatten — sind die Panstatuen, die seit dem vorigen Jahrhundert im Hofe des kapitolinischen Museums zu beiden Seiten des Marforio aufgestellt sind. Bis dahin hatten sie die grösste Sehenswürdigkeit des Palastes Valle gebildet und fehlen nicht leicht in den älteren Kupferwerken über Roms Antiken (Cavalieri, della Vaccaria, Perrier); Franz I. hatte sie um 1540 durch Primaticcio formen lassen, um den Kamin im Ballsaal zu Fontainebleau mit Bronzeabgüssen danach zu schmücken [1]. Von dem Verkauf an den Mediceer waren sie dadurch ausgeschlossen geblieben, dass sie nicht in einem der beiden den Capranica gehörigen Häuser, sondern in einem Nachbarhause des eigentlichen Palastes della Valle standen, das um 1550 einem Valerio della Valle gehörte. Die übrigen Statuen stammten alle aus dem oben genannten Hofe des vom Kardinal bewohnten Palastes. Das Inventar zählt zwei Apollo- und drei Bacchusstatuen, einen Herkules und einen Merkur auf, sämtlich in Lebensgrösse, also zu gleichmässiger dekorativer Verwendung geeignet; und wenn wir nun in dieser Gesellschaft auch den Ganymedes und die Venus wiederfinden, so kann es nicht zweifelhaft sein, dass die letztere keine andere als die „mediceische“ Venus ist.

Es hat etwas Pikantes, dieser Statue, die lange Zeit als das Ideal antiker Frauenschönheit galt, zu-

1) *Antiquarie prospettiche Romane composte per Prospettivo Milanese dipintore*, herausg. von Govi in den *Atti dell' Accad. dei Lincei*, 1875—76, S. 39 ff., Stanze 15.

2) *Opusculum de mirabilibus urbis Romae*, Rom 1510, Fol. 62, 63, 88.

3) *Antiquitates Vrbis*, Rom 1527, Fol. 99.

4) Müntz, *Raphaël*, S. 418. Vgl. Reumont, Gesch. d. Stadt Rom. III, 2, 56 f.

5) Cancellieri, *Storia de' solenni possessi de' sommi pontefici*, Rom 1802, S. 60 ff., besonders S. 78 f.

1) Barbet de Jouy, *Les fontes du Primatice*, Paris 1860, S. 35 ff.

erst als Dekorationsstück an einem Triumphbogen zu begegnen, den ein römischer Prälat dem Papste zu Ehren errichtete. Aber das hat ja in jenen Zeiten nichts Auffälliges; auffälliger ist es, dass die gegenüber so vielen anderen Genossinnen in der That ungewöhnliche Schönheit dieser Venusstatue damals so wenig beachtet ward und höchstens in dem verhältnismässig hohen Schätzungswert von 250 Dukaten ihren Ausdruck fand. Erst in der Villa Medici hat sie ihren Weltruf erworben; erst im 17. Jahrhundert begegnen wir Zeichnungen und Stichen nach ihr, und nun suchte man ihr auch durch eine gefälschte Künstlerinschrift einen erhöhten Wert zu geben [1]). Dass man ihr dann auch eine Reihe berühmter Lokalitäten als Fundort zuwies, ist begreiflich; wir werden uns mit der Wahrscheinlichkeit begnügen müssen, dass Andrea della Valle sie aus römischen Ausgrabungen erworben haben wird [2]).

AD. MICHAELIS.

PHOTOGRAPHISCHE AUFNAHMEN UND NEUE ERWERBUNGEN DES MUSEO POLDI PEZZOLI ZU MAILAND.

Vor mehreren Jahren (1881) hat sich die Zeitschrift mit der Gründung des Museo Poldi-Pezzoli beschäftigt und dessen Hauptbestandteile in einem besondern Artikel gewürdigt. Bekanntlich handelt es sich um ein Privatvermächtnis, welches zwar keine monumentalen Kunstwerke umfasst, wohl aber die Wahl einer grossen Zahl derselben als eine durchaus glückliche und geschmackvolle erscheinen lässt.

Vor kurzem ist die Direktion des Museums einem natürlichen Wunsche der Kunstfreunde insofern entgegen gekommen, als sie dafür gesorgt hat, dass die Hauptgegenstände der Sammlung in photographischen Aufnahmen vervielfältigt wurden, und zwar auf eine so befriedigende Weise, wie man sie sich kaum besser wünschen könnte. Die Blätter der Firma *C. Marcozzi*, die uns vorliegen, sind von einer Klarheit und einer Bestimmtheit, wie sie überhaupt nur von den allerbesten Photographen bis jetzt erreicht worden ist. Mit Anwendung des isochromatischen Verfahrens ist es Herrn Marcozzi gelungen, die schwierigsten Probleme zu lösen, namentlich in der Wiedergabe der Farbenskala der Gemälde [1]).

Darunter befindet sich z. B. ein kleines, sichtlich nachgedunkeltes Madonnenbild von *Andrea Mantegna,* welches trotz dieses Übelstandes in der Photographie mit überraschender Reinheit gekommen ist. Auch die kostbaren Werke von *Andrea Solari* mit ihrem tiefen, gesättigten Farbentone nehmen sich in den Abbildungen vortrefflich aus. Desgleichen die Madonnenbilder von *Luini,* von *Beltraffio*, von *Gaudenzio Ferrari,* von *Botticelli,* von *Perugino*, von *Marietto Albertinelli* etc., sowie die Heiligenfiguren von *Bart. Montagna*, u. s. w. Ein besonderer Reiz wohnt dem kleinen Gemälde inne, dessen Komposition dem Bilde der hl. Anna von Lionardo entlehnt ist. Dass hier die Gestalt der Mutter Mariä wegfällt, und die Jungfrau allein mit dem Kinde und dem Lamm erscheint, auf einem Felsen in malerischer Landschaft sitzend, giebt eigentlich dem Ganzen eine angenehmere Linienführung, als sie der pyramidalen Komposition von Lionardo selbst eigen ist. — Drei merkwürdige Porträtstücke, zwar sehr verschieden in ihrer Art, kommen in den Photographien aufs trefflichste zur Geltung, nämlich das weibliche, jugendliche Profilbildnis, welches unter dem Namen des Pier della Francesca verzeichnet ist, worin aber doch manches mehr an die Gebrüder Pollaiuoli erinnert, ferner das Brustbild eines gleichfalls im Profil dargestellten älteren Mannes, dem Vincenzo Foppa zugeschrieben, aber wohl mit Recht neuerdings dem eigentümlichen mailändischen Porträtmaler Ambrogio de Predis zuerkannt [2]), endlich das prachtvolle Frauenporträt von Palma Vecchio. In letzterem, das wohl ein Hauptstück unter den Bildnissen des Meisters ist, kommt die üppige Karnation mit dem reichlichen blonden Haar, dem rosigen Brokatkleide und dem glänzenden Weisszeug auf hervorragende Weise zur Geltung, wiewohl das Gemälde in früheren Jahren stark renovirt worden ist.

Diesen drei Stücken liesse sich noch ein viertes

1) Vgl. Archäol. Zeitung 1880, S. 15 f. Die Inschrift ist von dem berüchtigten Fälscher Pirro Ligorio für eine Amorherme erfunden; s. Kaibel im Hermes XX, S. 153 f.; das älteste mir bekannte Zeugnis für ihre Verbindung mit der Venus findet sich in John Evelyn's *Diary* vom 29. Nov. 1644.

2) Die Notiz von Valle's Ausgrabungen in den Agrippathermen hinter dem Pantheon (bei Flaminio Vacca Notizie N. 53) wage ich aus dem in der Archäol. Zeitung angegebenen Grunde nicht zu verwerten; auch sagt Vacca nichts von einer Venusstatue.

1) Die Photographien von C. Marcozzi sind sowohl in seinem Atelier in Mailand, Piazza Durini 7, als auch am Eingang des Museo Poldi-Pezzoli zu haben.

2) Abgebildet sind darin die Züge des Francesco Brivio, des Sohnes jenes Jacopo Stefano Brivio, der in dem schönen Renaissancedenkmal in Sant Euctorgio (I. Kap. rechts) begraben liegt. Dies erhellt nämlich aus der Inschrift, womit der Abgebildete in einer Kopie des Poldibildes beim heutigen March. Giacomo Brivio folgender Weise bezeichnet ist: *Eques Franciscus Brippius Jac. Steph. questoris filius, ducs consiliarius, magistratus ord. praeses et Meleynani dom. — anno 1514*

anreihen, das zwar geringer als Kunstwerk, aber immerhin merkwürdig in seiner Art ist, nämlich das Brustbild eines jungen unbärtigen Mannes von dem selten vorkommenden Schüler des Giovanni Bellini, *Andrea Cordegliaghi,* welcher mehrfach mit dem Bergamasker Andrea Previtali, obschon nicht mit hinreichend zwingenden Gründen identificirt worden ist [1]). Die auf den Namen des Künstlers sich beziehenden Initialen stehen auf der Rückseite unter der Abbildung eines Totenkopfes.

Unter den kunstgewerblichen Gegenständen, welche von Herrn Marcozzi aufgenommen wurden, wollen wir nur der köstlichen Brauttruhe gedenken, in deren Vorderseite zwei allerliebste Rundbilder von *Bart. Montagna* eingelegt sind, mit allegorischen, auf die weibliche Keuschheit sich beziehenden Vorgängen.

Als neue Ankäufe des Museo Poldi-Pezzoli haben wir vier interessante Bilder zu erwähnen, welche im Laufe der letzten Monate ihre Aufstellung darin gefunden haben. Erstens ein Breitbild von dem lombardischen Raffael, *Gaudenzio Ferrari,* gute mittlere Zeit. In dem mittleren Teil, hauptsächlich im Kopf der Madonna, vermisst man die ursprüngliche Frische, dagegen sind die vier Heiligenfiguren zur Seite recht bezeichnend für den Meister: zur Linken des Beschauers die Heiligen Dominikus und sein Nachfolger St. Petrus Martyr, zur Rechten die anmutigen Gestalten der heiligen Martha mit dem Attribute des Weihwassers, womit sie den Drachen als Prinzip des Bösen bewältigt und der heiligen Katharina von Siena, in malerischer Nonnentracht, wie sie auf sinnbildliche Weise ihr Herz dem Christuskinde darreicht. Die Stellung der Figuren, der sinnige Ausdruck der Köpfe, die Faltenmotive der Gewänder, die Form sowie die Bewegung der Hände, samt dem angenehmen Farbenakkord, alles ist in dem Werke sehr charakteristisch für dessen Urheber. Es ist im letzten Bilderzimmer aufgehängt.

Dazu kam ein kleines Holzbild, wohl nur das Bruchstück eines grösseren Gemäldes, von *G. B. Cima da Conegliano.* Es enthält einen idealen Kopf, sei es eines Engels oder einer jungen Heiligen, und zeichnet sich durch die feine Regelmässigkeit der Züge und die Reinheit des Gefühls aus. Eine liebliche, holdselige Erscheinung, noch ganz und gar dem edelsten Quattrocento angehörend [1]).

Ganz neuerdings ist es Herrn Direktor Bertini gelungen, noch zwei kleine Halbfiguren von *Andrea Solari* zu erwerben. Man darf dieselben ohne Übertreibung als zwei wahre Juwelen der lombardisch mailändischen Kunst bezeichnen, durch welche die mit Werken des Meisters schon wohl versehene Sammlung noch wesentlich bereichert worden ist. Nirgends kann man ihn nunmehr besser als hier in seiner stufenweisen Entwickelung verfolgen.

Die zwei neu erstandenen Gemälde sieht man bereits oberhalb des unübertrefflichen dornengekrönten Christus von demselben Meister aufgestellt. Die Grösse eines jeglichen übertrifft nicht das Mass von 15 cm. Höhe und 12 cm. Breite. Beide darin dargestellte Heilige sind auf schwarzem Grunde gemalt. Rechts der greise hl. Antonius Abbas, die Rechte auf den Stab gestützt, die Linke auf ein rotes Buch über der Brüstung. Ein prächtig malerischer Kopf, voll glühenden Ausdrucks und von einer Tiefe der Empfindung, die geradezu an Linardo da Vinci gemahnt. Ihm gegenüber die mildere Gestalt von Johannes dem Täufer, in der gediegenen Modellirung und dem zarten Kolorit eine echte Solari-Figur, derjenigen ähnlich, welche als Gegenstück einer heiligen Katharina im zweiten Bildersaale derselben Sammlung zu sehen ist.

GUSTAV FRIZZONI.

KUNSTLITTERATUR UND KUNSTHANDEL

Dizionario degli artisti italiani viventi — pittori, scultori e architetti — per cura di *Angelo de Gubernatis.* Firenze, successori Le Monnier. 1889. 8°.

Ein neues biographisches Sammelwerk über lebende italienische Künstler zu schaffen, ist kein undankbares Unternehmen, und zwar deshalb, weil der Kunsthistoriker von dieser Art der Litteratur nie genug erhalten kann, ein Verfasser oder Herausgeber eines solchen Werkes also jedesmal des Dankes der Forscher versichert sein kann. Freilich wird das Wort „undankbar" auch oft angewendet auf den Erfolg der Bemühungen der Lexikographen, auf das unbefriedigende Zurückkommen der ausgesandten Fragebogen, auf die man grosse Hoffnungen gesetzt hatte, auf die Unvollständigkeit, die man bei der Arbeit gern vermieden hätte und bei einiger Unterstützung seitens des Publikums auch recht gut hätte vermeiden können und dergl.; — in dieser Hinsicht ist zu vermuten, dass das neue Unternehmen des bekannten Biolexikographen de Gubernatis gerade so undankbar ist, wie andere auf die Unterstützung Mitlebender berechnete Werke. Findet man doch gleich auf den Rückseiten der Umschläge der ersten beiden Hefte einen Appell „Agli

1) Der Name Cordegliaghi, wie der gelehrte Eman. Cicogna ermittelt hat, wurde in Venedig den wandernden Verkäufern von Schnürchen und Nadeln (cordelle e aghi gegeben. Siehe darüber: Notizia d'opere di disegno (Anonimo Morelliano) seconda ediz. Bologna N. Zanichelli 1884. S. 161.

1) In Marcozzi's Aufnahme fast in der Grösse des Originals wiedergegeben. Das Bild ist oberhalb der Beltraffio-Madonna aufgestellt.

artisti", aus dem man erfährt, dass teils die Aufenthaltsorte von Künstlern nicht bekannt waren, teils die Post Irrtümer begangen hat, teils die bekannte Gleichgültigkeit (Indifferenz, Faulheit, Portoscheu gehören auch dazu!) die Schuld daran trägt, dass nicht in allen Fällen Auskünfte über die lebenden italienischen Künstler eingegangen sind. Aber de Gubernatis ist nicht der Mann, der sich dadurch abschrecken lässt; er versteht es, auch ohne die erbetene Unterstützung des Publikums fertig zu werden, und so liegen denn bis jetzt von dem auf 10 Hefte von zusammen über 800 Seiten berechneten Werke die zwei ersten vor, die auf 160 Seiten ca. 360 Artikel über Maler, Bildhauer, Architekten, Steinschneider, Graveure, Ciselirer und dergl. bringen. Das ganze Buch soll bis zum August d. J. fertig sein. Die von den Verlegern, Gebrüder Gonnelli in Florenz, gestellten Bezugsbedingungen sind insofern äusserst günstige, als der Preis des ganzen Werkes bei Vorausbezahlung 16 Lire, bei Subskription 20 Lire beträgt, und wer 4 Exemplare bezieht, ein Freiexemplar erhält. P. E. R.

x. Im Verlage von Haendcke und Lehmkuhl in Hamburg ist kürzlich eine Schrift über *Böcklin* erschienen, die durch ihre gedankenvolle Eigenart auf weiteres Interesse Anspruch machen darf. Sie betitelt sich „Arnold Böcklin in seiner historischen und künstlerischen Entwickelung. Ein Vortrag von Dr. *B. Haendcke*, Privatdozent der Kunstgeschichte an der Universität Bern" und sucht auf breiter Grundlage den Nachweis zu liefern, dass Böcklin über die subjektive landschaftliche Stimmungsmalerei der neueren Kunst hinausgegangen ist und gewissermassen eine ideale Vereinigung dieser Richtung mit der objektivirenden und personifizirenden Landschaftscharakteristik der Griechen erstrebt und erreicht hat. Der Verfasser unterscheidet drei Stufen in den Werken des Künstlers, die von den Gepflogenheiten moderner Landschaftsmalerei allmählich bis zu jenem Höhepunkt hinaufleiten. Auf der ersten Stufe stehen ihm diejenigen Bilder, in denen die Landschaft den Reflex der handelnden Personen bildet, in denen die Natur jubelt, weil die Menschen jubeln, und trauert, weil diese trauern; wo also schon nicht mehr der Maler seine Stimmung von aussen hineinträgt, sondern die Stimmung aus der Handlung herauswächst. Die nächste Stufe sieht er in den Bildern, deren Charakteristikon in der Beseelung der Natur liegt, wo das elementare Leben bestimmend auf die Geschöpfe einwirkt und demgemäss die Gestalten in der Landschaft als Naturprodukte der Landschaft erscheinen. Die letzte und höchste Stufe scheint ihm erreicht in den Werken, die sich über den zufälligen Charakter der jeweiligen Landschaft erheben und gewissermassen zu Trägern allgemeiner Ideen der Menschheit werden, wie etwa in Bezug auf den Gedanken des Todes das ergreifende Bild „die Toteninsel". Hier ist alle Subjektivität des Künstlers aufgegangen in dem Gestalten eines schlicht menschlichen, allgemein empfundenen Gefühls. — Geistreich und überzeugend wie diese Stufenfolge der Entwickelung Böcklins ist die Motivirung und Charakterisirung im einzelnen, deren warmer Ton niemals in blinde Vergötterung umschlägt und die basirt ist auf der Kenntnis des Künstlerlebens, dem eingehenden Studium Böcklinscher Technik und auf der klaren Würdigung kulturhistorischer Einflüsse.

TODESFÄLLE.

K. *Friedrich Juengling*, einer der hervorragendsten unter den Vertretern der „neuen Schule" des Holzschnittes, oder eigentlich Holzstiches, starb am 31. Dez. in New York. Er hatte schon seit mehreren Jahren an Diabetes gelitten, die er sich durch Überanstrengung zugezogen hatte; eine Erkältung führte das Ende herbei. Wir werden demnächst einen eingehenderen illustrirten Artikel über die Wirksamkeit des Verstorbenen bringen.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

*** *Neue Ausgrabungen Schliemanns im Hissarlikhügel.* Der Berliner philologischen Wochenschrift wird von Schliemann geschrieben: „Anfang März werde ich die Ausgrabungen in Troja mit Dörpfeld energisch wieder in Angriff nehmen und denke sie in wenigstens zwei Jahren abzuschliessen. Ich werde mit zwei Eisenbahnen arbeiten, welche mir das Fortschaffen des Schutts bedeutend erleichtern werden. Zunächst werde ich die Gegend ausserhalb der Mauern ausgraben und die Wege, welche von den drei schon ausgegrabenen Thoren in die Unterstadt führen. Darauf werde ich von oben beginnen und die zwei grossen Schuttkegel, welche ich früher noch in der Mitte der verbrannten Stadt stehen gelassen habe, abtragen. Ich habe eine Anzahl Holzhäuser, gedeckt mit wasserdichter Leinwand, gebaut und erwarte im Frühling und Sommer viele Männer der Wissenschaft, welche meine Ausgrabung besichtigen werden".

KONKURRENZEN.

Aus Baden. Um das Interesse für die Verwendung geschmackvoller *Fächer* zu wecken und den zur Anfertigung solcher Arbeiten berufenen Kreisen neue Erwerbsquellen zu eröffnen, insbesondere aber die noch stark ausgedehnte Einführung von Fächern aus dem Auslande zu beschränken, erlässt der Badische Kunstverein eine Preisbewerbung für künstlerisch ausgestattene Fächer. Als zur Bewerbung geeignet sind nur ausgeführte Arbeiten zu bezeichnen und somit zulässig: 1. die auf Schwanenhaut, Seide, Pergament, Stoff u. s. w. fertig gemalten Fächerblätter; 2 die Fassung des Fächers für sich allein, sei dies in Elfenbein, Perlmutter, Holz, Metall oder sonstigem Material, und 3. beide Teile zu einem vollständig fertigen Fächer vereint. Als Bewerber sollen nur die Verfertiger der Arbeiten auftreten. Ausser einem Ehrenpreis der Grossherzogin Luise von Baden werden ein Preis zu 300 M., zwei Preise zu je 200 M. und drei Preise zu je 100 M. zur Verteilung gelangen. Für weitere hervorragende Arbeiten sind noch besondere Ehrendiplome vorgesehen. Die Anmeldung der Gegenstände soll bis 1. Januar 1891, die Einsendung bis 15. April 1891 erfolgen.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Zum Dombaumeister in Strassburg* ist an Stelle des verstorbenen August Hartel der Baumeister *Franz Schmitz* ernannt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. *In Schulte's Kunstausstellung in Berlin* ist gegenwärtig das dritte der grossen Bilder zu sehen, in welchen der frühere Nordpolfahrer *Julius v. Payer* den Untergang der Franklinschen Expedition zu schildern unternommen hat. Das Gemälde, welches zuerst auf der vorjährigen Pariser Weltausstellung in der Öffentlichkeit erschien, stellt den Tod Franklins in der Kajüte seines Schiffs am 11. Juni 1847 oder vielmehr den Abschied von seinen Gefährten dar, von den Kapitänen, Offizieren und Seeleuten, welche in tiefer Erschütterung ihren Führer umgeben. Durch eine Öffnung des Decks fällt helles Licht in den Raum, vielleicht ein allzu

helles Licht, welches der Gesamtstimmung nicht gerade förderlich ist. Ein kühles Dämmerlicht hätte die Scene noch ergreifender gestaltet, welche unter dieser Beleuchtung einen etwas theatralischen Anstrich erhält. Auf die Charakteristik und den Ausdruck der Köpfe hat der Maler grosse Sorgfalt verwendet; aber die Malweise ist im allgemeinen zu glatt. Sie steht nicht auf der Höhe, welche die Ausbildung der koloristischen Behandlung gegenwärtig erreicht hat, sondern erinnert mehr an die ältere Düsseldorfer Art. Immerhin ist die Gesamtwirkung eine bedeutende, zumal wenn man sich erinnert, dass *J. v. Payer* erst seit sechs oder sieben Jahren ausschliesslich der Kunst lebt und überdies den Verlust eines Auges zu beklagen hat. — Zu gleicher Zeit ist der Karton zur Ausstellung gelangt, den der Düsseldorfer *Fritz Roeber* für sein vor einigen Wochen vollendetes Wandgemälde in der Feldherrnhalle des Berliner Zeughauses gezeichnet hat, welches die „Ansprache Friedrichs des Grossen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen" darstellt. Der König, welcher auf einer kleinen Anhöhe oberhalb einer Landstrasse zwischen seinen Offizieren steht, die sich in zwei langgestreckten, gewissermassen eine Gasse bildenden Gruppen rechts und links von ihrem obersten Kriegsherrn aufgestellt haben, leidet auf dem Karton durch eine theatralische Haltung, eine rhetorische Geste, die nicht für ihn bezeichnend ist. Auf dem Wandgemälde ist die Hauptfigur deshalb auch anders gestaltet worden. Durch grosse Naturwahrheit ausgezeichnet ist dagegen eine Reihe von Kopf-, Figuren- und Uniformstudien in Aquarell, welche dem Künstler als Vorarbeit für seine monumentale Schöpfung gedient haben. Sie haben auch den Vorzug einer kräftig-plastischen Formengebung und daneben den einer feinen und geistvollen Charakteristik, die der Künstler in seinen bisherigen dekorativen Arbeiten, soweit wir sie gesehen haben, noch nicht gezeigt hat. Reichtum der Phantasie und ein fein entwickeltes Schönheits- und Farbengefühl sind die hervorstehenden Züge eines Cyklus von Aquarellen, welche Roeber als Entwürfe zu einer Reihe von Wandgemälden geschaffen hat, die von ihm in der Rosenburg bei Bonn ausgeführt worden sind und „die Legende von der Rosenburg" darstellen. — Aus dem übrigen Bestande der Ausstellung sind noch ein 1848 gemaltes Bild von *Andreas Achenbach*, welches den „Untergang des Auswanderer-Dampfers Präsident" durch den Zusammenstoss mit gewaltigen Eisbergen mit grosser dramatischer Kraft schildert, ein Aquarell von *Passini*, der Chor von Sta. Maria Novella in Florenz mit seinem meisterhaft wiedergegebenen Stuhlwerk, eine sehr lebendig geschilderte Episode aus den Karlistenkämpfen mit den Regierungstruppen von dem Spanier *J. Echena*, ein durch geistreiche, lebhafte Färbung ausgezeichnetes Genrebild „Römische Wäscherinnen", die ihre Wäsche zum Trocknen aufhängen, von dem in Rom lebenden Spanier *Alvarez* und zwei Aquarelle von *A. Schill*, ein Brunnenplatz aus Verona und eine Ansicht aus dem Innern der Markuskirche in Venedig, bemerkenswert.

x. — *In Brüssel* wurde am 8. März im alten Museum eine Ausstellung von Werken der Porträtmaler dieses Jahrhunderts eröffnet, die unter dem Protektorat der Gräfin von Flandern steht. Die Mehrzahl der neueren Porträtmaler ist darin vertreten, denn die Ausstellung ist international und unterscheidet sich dadurch von ähnlichen Ausstellungen in Paris, die in der École des beaux-arts stattgefunden haben. Ausserdem gewinnt die Austellung noch besonderes Interesse dadurch, dass die Bildnisse der Personen darin zu sehen sind, welche seit hundert Jahren in der einen oder andern Weise eine Rolle in der Welt gespielt heben. Der Ertrag der Austellung ist für einen wohlthätigen Zweck bestimmt.

NEUE DENKMÄLER.

**. *Preisbewerbung für Entwürfe zum Denkmal für General Grant bei New-York.* Nachdem das Schicksal der zu diesem Wettbewerbe eingelaufenen Entwürfe lange Zeit hindurch zweifelhaft gewesen war, ist, wie die *Deutsche Bauzeitung* mitteilt, vor kurzem in der Jahresversammlung des zur Errichtung des Denkmals zusammengetretenen Vereins beschlossen worden, zwar keinen der Entwürfe zur Ausführung anzunehmen, die ausgesetzten fünf Preise dagegen zu verteilen. Dieselben sind den Architekten Cluss & Schulze in Washington (1. Preis), J. Ph. Rinn in Boston (2. Pr.), *Hartel & Neckelmann* in Leipzig (3. Pr.), J. A. Schweinfurth in Boston (4. Pr.) und Herbert A. Geible in London (5. Pr.) zugesprochen worden. Die Herren Cluss & Schulze sind bekannte deutsche Architekten; ebenso dürfte auch der Gewinner des vierten Preises ein Deutscher sein. Der Anteil unserer Landsleute, unter denen A. Hartel diesen Erfolg leider nicht mehr erleben sollte, an dem Wettbewerb ist demnach ein höchst ehrenvoller.

⊙ *Die feierliche Einweihung des Grabdenkmals für Paul Baudry*, welches Verehrer und Freunde des Künstlers über seiner Grabstätte auf dem Père-Lachaise in Paris errichtet haben, ist am 20. Febr. erfolgt. Von einer oben halbkreisförmig abgerundeten Hinterwand hebt sich die nach einem Modell von Paul Dubois gegossene, auf hohem Sockelpfeiler stehende Büste des Verstorbenen ab, über welcher eine geflügelte weibliche Figur schwebend einen Lorbeerkranz in die Höhe hebt. Es ist die Personifikation des Ruhms, welche auf die Unsterblichkeit weist, und eine treue, von den Bildhauer A. Mercier herrührende Bronzenachbildung der gleichen Figur, welche auf Baudry's berühmtem Deckengemälde im Kassationshof „Die Glorifikation des Gesetzes" erscheint. Der Büstensockel steht auf dem Deckel eines Sarkophags, an welchen sich eine ganz in Trauergewänder gehüllte weibliche Gestalt lehnt, die mit der aufgestützten Linken ihr Haupt halb verhüllt. Sie ist ebenfalls nach einem Modell Mercié's in Bronze gegossen; der architektonische Aufbau ist ein Werk des Architekten Ambroise Baudry, des Bruders des Verstorbenen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

** *Die Frage der Umgestaltung der Umgebung des königlichen Schlosses in Berlin* ist, wie die „Berl. Polit. Nachrichten" mitteilen, in den letzten Tagen ihrer Lösung weiter zugeführt worden. Es kommen dabei vor allem der Neubau des Domes und die Umgestaltung der Schlossfreiheit in Betracht. Bereits durch den Etat von 1889/90 ist eine Summe von 500000 M. für die Vorarbeiten zum Neubau des Domes bewilligt worden. Es gilt nun, über die weitere Behandlung der Sache nach der technischen und staatsfinanziellen Seite hin schlüssig zu werden. In ersterer Hinsicht wird daran erinnert, dass das Dombauprojekt im Zusammenhange steht einerseits mit der Gestaltung des Lustgartens und der Museumsinsel und andererseits mit dem Hauptarm der Spree. Die eingeleitete Umgestaltung der Schlossfreiheit berührt gleichfalls staatliche Interessen. Es werden dadurch nicht nur verschiedene Staatsgrundstücke in Anspruch genommen, sondern es kommt auch die Frage in Betracht, ob nicht im Interesse der würdigen Ausgestaltung die teilweise Verlegung des „Kupfergraben" genannten Spreearmes geboten erscheint. Vor allem aber möchte hier auch die Frage der Wahl dieses Platzes für das *Kaiser-Wilhelm-Denkmal* mitsprechen.

AUKTIONEN.

Münchener Kunstauktion. Am 14. April d. J. bringt die Firma *Hugo Helbing* in München, Christophstrasse 2, eine Kunstsammlung zum Verkauf an Meistbietende, welche aus dem Nachlasse des Florentiner Malers *Siegmund Landsinger* stammt und 508 Nrn. umfasst. Es sind interessante und wertvolle Ölgemälde und Handzeichnungen alter Meister, z. B. Gemälde von Teniers d. j. und Jacopo Bassano, Handzeichnungen von Michelangelo, Tizian, Rubens, Van Dyck, Cl. Lorrain, Poussin, eine Büste von Verrocchio u. a. Der Katalog ist mit neun Lichtdrucken ausgestattet.

ZEITSCHRIFTEN.

Die Kunst für Alle. 5. Jahrg. 2. Heft.
Ferdinand Heilbuth. Von H. Helferich. (Mit Abbild.) — Modelle. Novellenkranz VI. Von J. Proelss. — Pariser Briefe. Von O. Brandes. — Vollbilder (Autotypien) F. Heilbuth, Luca Signorelli an der Leiche seines Sohnes. — J. Wopfner, Verfolgung der Wilderer. — K. Kiesel, La Petenera. — M. Liebermann, Holländische Dorfstrasse.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 393.
François Rude. — Von L. de Fourcaud. (Mit Abbild.) — Le passé, le présent et l'avenir de la cathédrale de Milan. Von H. v. Geymüller. (Mit Abbild.) — Watteau X. Von P. Mantz. — Le catalogue de la collection Spitzer. Von A. Lostalot. (Mit Abbild.) — Correspondance d'Angleterre. La Tudor exhibition à la new gallery. — Exposition des maîtres anciens à la royal academy. Von C. Phillips. — Mouvement des arts en Allemagne et en Angleterre. — Une histoire de la peinture allemande. Von T. von Wyzewa. Kunstbeilagen: L'heureuse rencontre. Nach dem Gemälde radirt von Ad. Lalauze. — Le Christ de majesté. — Plaque emaillée. — Farbdruck. — Marie Tudor. Photogravüre nach einer Bleistiftzeichnung aus dem 16. Jahrhundert. —

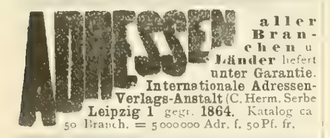
L'Art. No. 619.
Les mosaiques byzantines de la Sicile. IV. Von Ch. Diehl. (Mit Abbild.) — L'exposition rétrospective d'objets d'art français au palais du Trocadéro. Von Julius Mannheim. (Mit Abbild.) — „Salammbô" à Bruxelles. Von A. Jullien. (Mit Abbild.) — Kunstbeilage: Jeune femme du temps de la restauration. Nach dem Gemälde von J. Jackson, radirt von M. Teyssonières.

INSERATE.

Kunstberichte

[6822

über den Verlag der **Photographischen Gesellschaft** in **Berlin.** In anregender Form von berufener Feder geschrieben, geben dieselben zahlreiche, mit vielen Illustrationen versehene interessante Beiträge zur Kenntnis und zum Verständnis des Kunstlebens der Gegenwart. Jährlich 8 Nummern, welche gegen Einsendung von 1 Mark in Postmarken regelmässig und franko zugestellt werden. Inhalt von No. 6 des II. Jahrganges: **Slavische Maler. — Neue Photogravüren.** Einzelnummer 20 Pfennig.



Haendcke & Lehmkuhl in Hamburg.

In unserem Verlage erschien soeben:

Haendcke, Dr. B., Privatdozent in Bern. **Arnold Böcklin in seiner historischen und künstlerischen Entwicklung.** Preis Mark ,80.

Wer jemals, sei es als „Freund“ sei es als „Feind“ diesem eigenartigen Künstler näher getreten ist, wird die kleine Studie, welche auf jahrelanger Vertrautheit mit den Werken des Meisters beruht, gewiss mit Interesse lesen.

Restaurirung v. Kupferstichen

etc (**Bleichen, Neuaufziehen, Glätten, Retouchiren** etc.) in sachkund. Behandlung preiswert Auskunft bereitwilligst. **L. Angerer,** Kunst-Kupferdruckerei in Berlin. S. 42.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Album

der

Braunschweiger Galerie.

Zwanzig Radirungen

von

William Unger und Louis Kühn.

Mit erläuterndem Text

von

Dr. Richard Graul.

Ausg. A. Die Kupfer auf *chinesischem* Papier geb. 20 M.

Ausg. B. Die Kupfer auf *weissem* Papier geb. 15 M.

Für die Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst beträgt der Preis von Ausgabe A. 15 M., Ausgabe B. 10 M.

Kunstverein

für die Rheinlande und Westfalen.

Die diesjährige **Kunstausstellung** wird am **Sonntag den 25. Mai cr.** (**Pfingsten**), in den Räumen der **Kunsthalle** hierselbst eröffnet.

Indem wir unter Hinweisung auf nachstehende Bestimmungen die Künstler zur Beschickung dieser Ausstellung einladen, ersuchen wir ergebenst, durch zahlreiche Zusendungen, auch von grösseren umfangreicheren Kunstwerken, zur Hebung der diesjährigen Ausstellung möglichst beizutragen.

Bestimmungen.

1. Die Dauer der Kunstausstellung ist auf den Zeitraum von **Sonntag den 25. Mai bis Samstag den 21. Juni incl.** bestimmt.
2. Alle für die Ausstellung bestimmten Kunstwerke müssen längstens bis zum **15. Mai d. J.** im Ausstellungsgebäude unter der Adresse: „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen“ abgeliefert werden. — Einsendungen **nach** jenem Termin werden zur Ausstellung nicht mehr zugelassen.
3. Kunstwerke, mit welchen unsere Ausstellungen bereits beschickt worden, sowie solche Kunstwerke, welche in den der diesjährigen Ausstellung vorhergehenden drei Monaten in hiesiger Stadt öffentlich zur Anschauung gebracht worden sind, endlich Kopien vorhandener Werke, werden nicht angenommen.
4. Die Ölgemälde sind unter Rahmen, die Aquarelle, Zeichnungen, Kupfer- und Stahlstiche, sowie Holzschnitte, unter Glas und Rahmen einzuliefern.
5. Der Kunstverein trägt nur den Hertransport in gewöhnlicher Fracht für diejenigen zur Ausstellung gesandten Objekte, welche seitens der Jury zur Ausstellung angenommen werden.
6. Mit dem Ankauf eines Kunstwerkes seitens des Kunstvereins geht das Recht der Vervielfältigung desselben an den Verein über und ist die Einsendung hierfür geeigneter Werke besonders erwünscht.
7. Verkäufe an Private werden durch das Bureau der Kunsthalle vermittelt, deren Kasse dafür, wie für die vom Kunstverein angekauften Bilder 6% seitens der Verkäufer erhält.
8. Anmeldungen mit genauer Angabe des Gegenstandes und des Preises der einzusendenden Kunstwerke werden längstens bis zum **15. Mai cr.** erbeten. Dieselben haben schriftlich bei dem Geschäftsführer des Vereins, Herrn A. Bender, Königsplatz 3, zu erfolgen; nur unter den in dieser Weise angemeldeten Bildern macht der Kunstverein seine Ankäufe.
9. Eine vom Verwaltungsrat ernannte, aus Künstlern bestehende Kommission entscheidet über die Annahme.
10. Vor Schluss des Ausstellung darf kein eingeliefertes Kunstwerk ohne Genehmigung des Kunstvereins zurückgenommen werden.

Düsseldorf, den 14. Februar 1890.

Der Verwaltungsrat:
I. A.
Lützeler.

Verlag von C. L. Hirschfeld in Leipzig.

Rembrandt als Erzieher.

Von

einem Deutschen.

309 Seiten gr. 8°. Preis M. 2.—.

Von diesem geistreichen und epochemachenden Buche wurden innerhalb von fünf Wochen 3 starke Auflagen abgesetzt.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und ARTHUR PABST
WIEN Heugasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 20. 27. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DAS VERMÄCHTNIS KÖNIG LUDWIGS I. VON BAYERN.

β. „Es ist bedauerlich, dass die jetzigen Künstler mehr nach Modellen als nach der Natur arbeiten. Dadurch leidet die Originalität!“ Der Rede Sinn ist dunkel, aber sie ist gerade deswegen zum geflügelten Worte geworden; alles, was da malt, zeichnet, modellirt, radirt, kurzum, was sich praktisch mit der Kunst beschäftigt, ruft es sich laut und jubelnd als Gruss zu: „Ihr dürft nimmer nach Modellen, sondern nur nach der Natur arbeiten!“ Der dieses grosse Wort gelassen ausgesprochen hat, wähnend, von seinen Lippen fliesse salomonische Weisheit und eine geradezu bis in die Rippen schneidende Kritik solcher Art müsse der modernen Kunst den Garaus machen, es war der Referent des hohen bayerischen Landtages in Dingen des Kultusbudgets, Herr Dr. Daller, in den Zeiten, da er fern der bayerischen Metropole in seinem ihm eigentlich vom Schöpfer zugewiesenen Wirkungskreise als Seelsorger und Lehrer lebt und wirkt (die Zeit ist aber immer sehr kurz), Lycealdirektor des theologischen Seminars zu Freising und Haupt der sogenannten Patriotenpartei, die man sonst mit dem schlagenderen Namen der „ultramontanen“ zu bezeichnen pflegt. Diese steht im Lande Bayern zwar numerisch nicht als imponirende Majorität da, indessen kann man sich wirklich in anderen Dingen, und zwar in den unglaublichsten, von diesen Gläubigen imponiren lassen. Vor allem steht sie auf gespanntem Fusse mit dem liberalen Kultusministerium, folglich (d. h. in der Logik, welche diese Kammermajorität zu Nutz und Frommen aller klar Denkenden verfolgt) auch mit alle dem, was von diesem Kultusministerium hinsichtlich der staatlichen Unterstützung von Wissenschaft und Kunst in Vorschlag gebracht wird. Dass man damit eine ganze grosse Partei aufs empfindlichste blossstelle, nicht aber das Ministerium, dem die Verwaltung der künstlerischen und wissenschaftlichen Institute des Königsreiches obliegt, nun, das scheint an massgebender Stelle nicht begriffen zu werden. Ein Münchener Blatt, das sonst gewiss nicht zu den Journalen von liberaler Tendenz gerechnet werden kann, das Vaterland, nannte dies Vorgehen der Kammermajorität zutreffend „den Bauernkrieg gegen Kunst und Wissenschaft“. Schlagender könnte eine kurzgefasste Erklärung nicht gegeben werden. Der Fluch der Lächerlichkeit scheint eben ganz abhanden gekommen zu sein. Die Sternwarte z. B. brauchte einen neuen Meridian. Er wurde ins Kultusbudget aufgenommen. Bei der Beratung jedoch von Herrn Dr. Daller namens seiner politischen Freunde aus „politischen Motiven“ abgelehnt. Was der Meridian mit der Politik zu thun hat, kann man sich allerdings nur dann vorstellen, wenn man die anfangs citirten Worte über das Naturstudium der Künstler ohne Modelle begreift. Jedenfalls steht fest, dass jene Meridianverweigerer entschieden zum guten Teil im Zeichen des Krebses geboren sind, daher datirt denn wohl ihre unwandelbare Abneigung gegen alles, was nicht zuvor die Approbation der höchsten geistlichen Obrigkeit bekommen hat. Nach dem Meridian kam die Kunst aufs Tapet, und dabei haben denn unter der Ägide des genannten Herrn Freisinger Lycealrektors noch

einige andere Herren, Dr. Geiger und Dr. Orterer, eine Kenntnis der modernen Kunstbestrebungen geoffenbart, die es jedem Künstler als sehr wünschbar erscheinen lässt, die Künstlerschaft möchte diese fortan als Vorsitzende der Jury bei kommenden Ausstellungen erwählen. Sich solche Perlen entgehen zu lassen, das bringen nur ganz unwissende, bockbeinige, ganz falschen Zielen zustrebende Menschen wie die Künstler fertig; der Wunsch des einen Herrn, die Ansichten der Landesvertretung (d. h. also in diesem Falle eines Teiles der bayerischen Geistlichkeit und einiger weniger Männer, die mit der letzteren in keinem Zusammenhange stehen) möchten bei künftigen Ausstellungen Berücksichtigung finden, ist ebenfalls ein so bescheidener, den tiefen Kenntnissen, welche die Herren entwickelten, entsprechender, dass es der krasseste Undank wäre, wollte man ihn nicht berücksichtigen. Natürlich wurde zunächst die religiöse Malerei in den Vordergrund gezogen. Die Künstler „sollen" sich damit mehr beschäftigen. Ja, wahrscheinlich, weil gar so zahlreiche Bestellungen vorliegen, weil Kirchen und Klöster wetteifern im Anschaffen von solchen Dingen, die unsere heutige religiöse Kunst vertreten und nach bekannter Schablone in den grossen „Fabriken für Stillung religiösen Kunstsinnes" hergestellt werden. Wo ist denn der Käufer, der wirklich gute Bilder und Statuen für kirchliche Zwecke bestellt? Wollen sich die Herren dabei vielleicht auf die pompösen Bestellungen des Negus von Abyssinien stützen, der in Rom kolossale Heiligenbilder mit Hunderten von Personen malen lässt? Vielleicht gilt ihnen das als kirchliche Kunst! Was München z. B. an guten kirchlichen Malereien besitzt, ist, abgesehen von den älteren Werken, alles auf Geheiss und aus den Mitteln König Ludwigs I. entstanden. Davon, dass der Klerus sich mit dem Schutze und der Pflege der Kunst in jener Zeit befasst habe, müssten höchstens die Herren selbst etwas wissen; es geschieht vielleicht noch bei Ausschmückung der fünf neuen Kirchen, die München in jüngster Zeit erbaut, ohne dass indessen die materielle Beihilfe der hohen Geistlichkeit dabei eine nennenswerte geheissen werden kann. Natürlich konnten die drei Hauptkunstkenner der Kammermajorität es sich nicht dabei versagen, einmal nach Herzenslust nicht Hiebe, sondern Prügel auszuteilen. Dabei ist ihnen denn allerdings das Malheur passirt, dass sie nicht einmal Wort für Wort wiederzugeben wussten, was heute die Spatzen über das Naturstudium von den Dächern pfeifen. Es wäre gewiss köstlich, wenn sich z. B. einmal der Vorstand der Künstlergenossenschaft in kirchliche Dinge einmischen wollte. Das Gezeter, was bisher die Luft durchzitterte, würde heute jedenfalls ganz andern Stimmleistungen Platz machen. Aber natürlich, als Abgeordneter soll man über eine einigermassen universelle Bildung verfügen, und da versteht es sich denn auch von selbst, dass jedes Urteil, was von dort kommt, ein durchaus apodiktisches ist.

Fritz von Uhde hatte dabei die Ehre, in erster Linie bedacht zu werden. Von ruhigem Urteil natürlich war dabei nicht die Rede, es war eben die den Umständen entsprechende und entspringende Art von Meinungsäusserung gut in der Wolle gefärbter Landbewohner, die zu Zeiten gegen staatliche Entschädigung in der Residenz weilen und da über Wohl und Wehe des Vaterlandes beschliessen, woher sie offenbar den Namen der „Patrioten" führen. Die Ausfälle nun, denen der Name Uhde ausgesetzt war, wurden von diesen Kammerkunstkennern im üppigsten Stile so zu sagen im gleichen Momente betrieben, als Se. Königl. Hoheit der Prinzregent das letzte Bild Uhde's aus seinen Privatmitteln angekauft und der Königl. Pinakothek geschenkt hat, leider ohne vorher das Gutachten dieser Herren eingeholt zu haben. Offenbar muss die höchste Person des Staates sehr dankbar sein für die Kritik, die von offizieller Stelle aus bei dieser Gelegenheit sich kundgab, und man weiss also nun ein für allemal, wo die massgebende Meinung über irgend ein Kunstwerk zu holen sei, eben da, wo man „mehr nach der Natur als nach den Modellen" studiren sollte. Nachdem sich dann Dr. Orterer noch in Ausdrücken über die Akademie ergangen hatte, die ihm eine Katzenmusik einbrachte, *wurde die Position für Anschaffung von Kunstwerken für das Königreich Bayern aus „politischen" Gründen von 120000 Mark auf 20000 Mark herabgesetzt* und Dr. Orterer bemerkte dabei grossherzig, der bayerische Landtag habe jederzeit die Mittel bewilligt (wie gnädig), um München zur Kunstmetropole zu machen. Wenn die Sache nicht in der That zu ernsthaft wäre, dann müsste sie wirklich im höchsten Grade komisch wirken.

Noch sind es keine zwei Jahre her, da knatterte draussen an der mächtigen Statue der Bavaria ein Feuerwerk, das mehr, viel mehr kostete, als der Staat Bayern jetzt für Anschaffung von Kunstwerken ausgiebt; ein Riesenfestzug mit der bekannten Elefantenjagd bewegte sich durch die Strassen, allerwärts Festessen und Festtrinken, Gottesdienste, Speisung der Armen, alles das zu Ehren des grossen Ludwig, der aus München das gemacht hat, was es ist und

dessen Traditionen in allererster Linie von der Künstlerschaft fort und fort hoch gehalten werden. Es giebt freilich Leute genug, die da sagen, König Ludwig, Cornelius und der ganze künstlerische Generalstab des damaligen Regenten würden scheu drein schauen, wenn sie dies oder jenes von der Kunst unserer Tage zu sähen bekämen, was nun eben einmal anders als im Kartonstil gehalten ist. Ja, sie würden sich wahrscheinlich nicht minder verwundern darüber, dass in jedem anständigen Hause elektrische Klingeln und andere ganz moderne Einrichtungen sind, von denen ihre Zeit nichts wusste. Aber die Toten stehen nicht auf, gewiss vor allen Dingen unter solchen Umständen nicht, wie sie momentan herrschen. Wo bleibt heute der Festjubel der Centennarfeier? Er ist spurlos an mehr als neun und neunzig Prozent der damals den Umständen entsprechend Begeisterten vorübergegangen, und es liegt mehr als deutlich auf der Hand, dass gerade in jenen Tagen mehr Komödie gespielt wurde, als die Vornehmheit des Anlasses es hätte erlauben sollen. Wo ist das Erbe Ludwigs I. geblieben! Wäre nicht die Münchener Künstlerschaft, die, von allen inneren Kämpfen abgesehen, sich als starkes Bollwerk gegen den Unverstand der feindlich Gesinnten bewährt und stets mit Mut und Selbstvertrauen die ihr gestellten Aufgaben gelöst hat, was sollte dann aus München werden? Wegen der alten Pinakothek allein, deren hohe Bedeutung absolut nicht angetastet werden soll, kommen nicht jährlich Tausende und aber Tausende von Menschen, rouliren jährlich Tausende und aber Tausende von Summen in der Isarstadt! Die lebende Kunst ist es, die diesen Handel und Wandel schafft, und wenn man diesen gewaltsam hintanhalten will durch eine Stellungnahme, die den deutlichsten Beweis völligster Unfähigkeit auf diesem Gebiete kritischer Beurteilung seitens des Herrn Referenten sowohl, als seiner hervorragenden Gesinnungsfreunde erbracht hat, so schlägt man nicht bloss Kunst und Künstler, sondern die ganze steuerzahlende Bevölkerung mit, die aus dem Umsatze, den die fremden Besucher der Isarstadt hervorbringen, leben. Man braucht durchaus kein Feind streng kirchlicher Richtung zu sein, um dieses Gebaren, das mit religiösen Anschauungen in gar keinem Zusammenhange steht, als ein durchaus die Stellung der Münchener Kunst entwürdigendes, das Erbe König Ludwigs I. vernichtendes zu bezeichnen. Gott sei Dank ruht der Wille in Bezug auf künstlerische Unternehmungen nicht bloss auf den Achseln dieser Herren! Wessen man sich zu versehen hätte, wenn es je, was Gott verhüten wolle, dazu käme, das mag sich heute jeder Klardenkende, möge er welcher Partei immer angehören, an den Fingern abzählen. Es würde gewiss nicht glimpflicher verfahren als bei jenem Kriegermonument in einem Orte Oberbayerns. Dort befand sich ein aus Zink gegossener Friedensengel, dessen einer Busen unverhüllt war. Dem Seelsorger der Gemeinde war dieser Anblick „shocking“ und er liess einfach einen Schlosser mit der gröbsten Feile über die unschuldige Nudität hergehen, wähnend, man könne da feilen, bis alles glatt sei. Natürlich war der dünne Guss bald durchgefeilt und statt des Busens war jetzt ein irreparables Loch da! Solches lässt sich sogar der bieten, der zur Erinnerung an seine gefallenen Kameraden ein Mal errichtet! Und eine solche Feile in gröberem Massstabe anzulegen und tapfer darauf los zu feilen, bis ein irreparabler Riss in die ganze Münchener Kunstwelt gebracht ist, das ist das Bestreben jener geistreichen Kritiker, die beim „Studiren nach der Natur“ sich wahrscheinlich vorstellten, man könne es etwa machen, wie die eine Dame in Daudets „Femmes d' artistes“, die ihrem Manne sagt, solch ein lebendes weibliches Modell zum Studium zu benutzen, sei doch eigentlich anstössig, ob er denn nicht mit einer Puppe zurecht kommen könne, wie man sie in vorzüglicher Qualität in den Konfektionsgeschäften zum Kleideranprobiren habe! So, und nicht um ein Jota anders stellen diese Kammerkunstkenner sich die Sache vor und legen einem dabei unwillkürlich ein Wort auf die Lippen, das man Huss zuschreibt, als er zum Scheiterhaufen geführt wurde; nur dürfte es dann nicht „sancta“, es müsste „odiosa“ heissen.

BÜCHERSCHAU.

A descriptive catalogue of the collection of pictures belonging to the *Earl of Northbrook.* With twenty-five Illustrations. London 1889. 4⁰.

Unter den Privatgalerien Londons ist die Baringsche schon seit langer Zeit für Gemäldefreunde einer der ersten Anziehungspunkte. Sie ragt hervor durch Vielseitigkeit in Vertretung der nationalen Schulen, auch der modernen, und durch Gewähltheit und Merkwürdigkeit einzelner Stücke.

Mehrere der grossen Sammlungen Englands, darunter einige bereits wieder zerstreute, verdanken ihre Entstehung der Bewegung alter Gemälde, welche durch die französische Revolution und die sich ihr anschliessenden Kriegszüge eröffnet worden war. Der Verkauf der Orleansgalerie (1792) steht im Anfang

dieser Bewegung. Es war nicht bloss das Glück der Gelegenheit und der Reichtum, sondern auch die Verbreitung höherer Geistesinteressen und feingebildeten Geschmacks in Adel und Handelswelt, durch die England damals zum ersten Land Europas für Privatsammlungen gemacht worden ist. Nachdem schon vor 1800 Sir Francis Baring eine Sammlung holländischer Meister erworben hatte, wandte sich sein Sohn Sir Thomas mit Vorliebe der italienischen Kunst zu. Ein Ankauf bei dem bekannten Kunsthändler Le Brun, der in den Kriegszeiten mit soviel Erfolg im Trüben gefischt hatte, wurde der Kern dieser Galerie; die holländische Sammlung überliess er dem Prinzregenten, einem Verehrer dieser Schule; sie ist der Hauptbestandteil der jetzigen königlichen Sammlung im Buckinghampalast.

Der eigentliche Schöpfer der jetzigen Northbrookgalerie ist Mr. Thomas Baring, zweiter Sohn von Sir Thomas und Bruder des ersten Earl of Northbrook. Fast dreissig Jahre lang ist er auf die Vermehrung seiner Sammlung bedacht gewesen. Er begann im Jahre 1835, kaufte im Jahre 1846 zusammen mit Mr. Jones Loyd (dem nachmaligen Lord Overstone) und Mr. Humphrey Mildmay die Sammlung Verstolk van Soelen im Haag; seinen Anteil, der der umfangreichste war, bezahlte er mit L 12472. Bei dem Tode seines Vaters (1848) kaufte er dessen italienische, spanische und französische Bilder. Er war der erste, der, wie dann in noch grösserem Massstabe und mit glänzendem Erfolg Lord Hertford, neben den alten Schulen auch neue, französische, belgische und holländische Werke aufnahm. Im Jahre 1850 baute er eine gut beleuchtete Galerie in seinem Hause, Upper Grosvenor Street. Waagen, der die Baringsche Sammlung in seinem ersten Reisewerke (Treasures of Art, 1854) beschrieben hatte, bemerkt bei seinem zweiten Besuch (1856), keine Sammlung habe seit 1851 so zahlreiche und wesentliche Vermehrungen erhalten. Er sprach damals die Hoffnung aus, „dass diese Galerie, gebildet mit soviel Urteil, Mühe und Kosten, nicht der Zerstreuung anheimfallen möge“. Diese Hoffnung erfüllte sich, als Mr. Thomas Baring († 1873) sie seinem Neffen, dem zweiten Lord Northbrook, vermachte. Sie ist jetzt aufgestellt in dessen Wohnung in Piccadilly und ein Teil in dem Landsitz Stratton Park. Lord Northbrook ging damals als Vicekönig nach Indien; nach seiner Rückkehr beschloss er, dieses Denkmal der Kunstliebe seiner Familie, dessen Bestand er noch fortwährend vermehrte, durch einen wissenschaftlichen und illustrirten Katalog bekannt zu machen. Er gewann für diese Arbeit bewährte Kräfte: *Mr. James Weale*, den erfolgreichen archivalischen Forscher auf dem Felde der altflandrischen Schule, für die niederländische Abteilung, *Dr. Jean Paul Richter*, der seine Zuständigkeit in Sachen italienischer Malerei durch sein Werk über die Gemälde dieser Schule in der Nationalgalerie bewiesen hatte, für die italienische und spanische Schule. Der Katalogtext war schon vor zehn Jahren fertiggestellt. Die Benennungen sind mit Sachkenntnis und Besonnenheit und nach Anhörung der ersten Autoritäten aufgestellt, der bildergeschichtliche und bildervergleichende Apparat mit Vollständigkeit und Knappheit hinzugefügt. Die Art, wie mit manchen früheren Bezeichnungen aufgeräumt ist, würde einen neuen Beweis dafür liefern, wenn es dessen bedurft hätte, dass es den englischen Galeriebesitzern um volle Wahrheit zu thun ist.

Der Katalog (der auch in den Buchhandel gekommen ist) ist mit vornehmer Pracht ausgestattet. Er enthält ausser dem Bildnis von Mr. Thomas Baring nach einer Zeichnung von George Richmond, 25 Platinotypen nach dem orthochromatischen Verfahren Dixon and Gray. Obwohl von beschränkter Grösse, lassen sie an Deutlichkeit und Kraft nichts zu wünschen übrig. Von vielen hervorragenden Bildern waren allerdings schon Photographien durch Lord Ronald Gowers Katalog der Northbrook-Gallery, London 1885, zugänglich geworden. Einige erscheinen aber hier zum erstenmale. Von Freunden der altniederländischen Schule wird besonders dankbar begrüsst werden das köstliche Gemälde, welches der Anonymus des Morelli im Jahre 1529 im Hause Antonio Pasqualino zu Venedig sah: der heil. Hieronymus im Zimmer. Waagen hatte es zuerst in der damals Dürer genannten Tafel Thomas Barings wiedererkannt. Weale entscheidet sich für Antonello von Messina; in der That sind hier venezianische Züge mit der miniaturartigen Feinheit der van Eyckschen Art eigenartig verschmolzen. Die heil. Familie des Spagnoletto (1643), bisher nur in einem dürftigen Umriss bei Le Brun bekannt, ist geeignet, das Urteil über den Wert dieses Meisters völlig umzugestalten. Sonst sind noch neu: Mantegna, das Gebet im Garten; Sebastian del Piombo, die heil. Familie; die Maria mit dem Kinde in der gotischen Nische (Nr. 1); van Dyck, der Earl of Newport; G. Metsu, The intruder; F. Bol, das Perlenhalsband, u. a. *C. J.*

—

KUNSTLITTERATUR.

P. —d. Eine Sammlung kleinerer Aufsätze hat Dr. *Theodor Gaedertz*, durch mehrere kunstgeschichtliche Mono-

graphien bekannt, jüngst im Verlage von Max Schmidt in Lübeck unter dem Titel „*Kunststreifzüge*" erscheinen lassen. Ausser älteren Ausstellungsberichten und Besprechungen einzelner Gemälde enthält der Band, welcher der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Thätigkeit in Lübeck zu ihrem 100jährigen Jubiläum gewidmet ist, u. a. Aufsätze über die Hamburger Künstler Louis Asher, C. Gröger und H. J. Aldenrath, über einige niederländische Maler, wie Jan van der Meer von Delft, Adrian van Ostade, Philipp Wouwerman u. s. w., über die für die mittelalterliche Architektur des germanischen Nordens so wichtigen Bauten der altberühmten Handelsstadt Wisby, das Museum Plantin-Moretus in Antwerpen und die beiden Altäre der St. Marienkirche zu Lübeck, deren einen, den Olafaltar, der Verfasser mit Waagen und Kugler dem Matthias Grünewald zuschreibt. — Auch von dem Sohne des Vorgenannten, Dr. *Carl Theodor Gaedertz*, liegt eine neue Veröffentlichung vor in Gestalt einer Broschüre „*Goethe und Maler Kolbe*" (Bremen und Leipzig, C. Ed. Müllers Verlagshandlung), welche besonderen Wert erhält durch mehrere bisher ungedruckte, im Goethe-Schiller-Archiv zu Weimar aufbewahrte Briefe des 1772 zu Düsseldorf geborenen Künstlers und vier Schreiben des Altmeisters, teils auf die von den weimarischen Kunstfreunden 1799 bis 1802 eröffneten Konkurrenzen bezüglich, an denen sich Kolbe mit Erfolg beteiligte, teils auf das Bildnis Goethes, welches derselbe 1822 ausführte und 1824 wiederholte, eine chronologische Thatsache, die hier gegenüber früheren Angaben endgültig sicher gestellt wird. Ein neuer Beleg für Goethes lebhaften Anteil an aufstrebenden künstlerischen Talenten, gewinnt die Schrift ein weiteres Interesse durch die Bemerkungen über französische Künstler, wie David, Regnault, Prud'hon u. s. w., welche Kolbe während seines Pariser Aufenhaltes auf Goethe's Wunsch demselben einsandte.

* Ausser dem neulich von uns angekündigten Werke des Grafen Lanckoronski steht demnächst (im Verlage von D. Reimer in Berlin) das Erscheinen noch einer zweiten illustrirten Publikation über *Kleinasien* bevor. Dieselbe wird von *Karl Humann* und *Otto Puchstein* herausgegeben und behandelt deren wissenschaftliche Reisen in Kleinasien und Nordsyrien, zu denen ihnen die Berliner Akademie der Wissenschaften den Auftrag gab. Das Werk umfasst einen Atlas in kl. Fol. mit 3 Karten von *H. Kiepert*, 5 Plänen und 48 Lichtdrucktafeln, ausserdem einen Textband in hoch 4° mit 59 Abbildungen, das Ganze zum Preise von 60 Mark. In der kleinasiatischen Abteilung bietet Angora, der Fundort der grossen Augustusinschrift, das Hauptinteresse. Die nordsyrische bringt u. a. das bisher unbekannt gebliebene Denkmal auf dem Nemrud-Dagh am oberen Euphrat, das Grabmal Antiochos I. von Kommagene, nebst andern kommagenischen und hethitischen Kunstwerken zur Kunde der Altertums- und Kunstforscher.

TODESFÄLLE.

*** *Der Kupferstecher Paul Habelmann*, Mitglied der königl. Akademie der Künste zu Berlin, ist daselbst am 20. März im 67. Lebensjahre gestorben. Habelmann hat in Linienmanier und in Schwarzkunst nach Eybel, Schrader, Menzel, Vautier, W. v. Kaulbach, Plockhorst, Knaus und anderen neueren Meistern gestochen.

KUNSTHISTORISCHES.

Georg Lemberger. Im Jahre 1523 wurde zu Leipzig Bürger „Georgius Lemberger ex Landshuth pictor". In Woltmann-Wörmanns Geschichte der Malerei II, 433, 434, wird vermutet, er sei vielleicht der Monogrammist G L, der Holzschnitte für Bibeln geliefert hat. Ohne jeden Grund wird dieser Künstler Gottfried Leigel genannt, ein Name, der bloss aus dem Monogramme herausgelesen scheint. Dass in der That jener Lemberger der Urheber der betreffenden Holzschnitte ist, wird durch die Kunstweise derselben dargethan; denn sie hängen, wie schon Schuchardt, Lukas Cranach d. ä. Leben und Werke III, S. 117, treffend bemerkt hat, mit der Altdorferschen Richtung zusammen. Besonders ist auch die Verwandtschaft mit Wolf Huber gross, und es ist vielleicht der Fall, dass noch Gemälde und Zeichnungen von ihm existiren, die man auf Huber (und Altdorfer) beziehen möchte. Jedenfalls müssen derartige Werke auf Meister Georgs Urheberschaft fürderhin geprüft werden. Die Verwandtschaft mit den beiden bayerischen Malern wird durch Lembergers Herkunft aus Landshut erklärlich. Unter letzterem kann nur die bayerische Herzogsstadt an der Isar, nicht aber das schlesische Landshut verstanden werden, auch arbeitete, wie Sighart, Geschichte der bildenden Kunst in Bayern II, S. 506, mitteilt, in ersterer Stadt um 1519 ein Bildhauer Hans Lemberger, der mit Georg verwandt gewesen sein wird. Unser Maler, der ein etwas roher Phantast war, zeichnete sich auch mit verschlungenem G und L, wie die grosse Zeichnung, der Kalvarienberg, in Windsor beweist (von 1533); sie gilt dort als Lukas Cranach und ist als solcher von A. Braun reproduzirt (1889 Nr. 88). WILH. SCHMIDT.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

S. *Archäologische Gesellschaft in Berlin*. Februarsitzung. Herr *Conze* legte das vierte Heft des *Jahrbuchs des Instituts* von 1889 vor und sprach die Hoffnung aus, dass die auf der Görlitzer Philologenversammlung in Vorschlag gebrachten archäologischen *Ferienkurse für Gymnasiallehrer* Gestalt gewinnen würden. Er legte ferner das zweite Ergänzungsheft des *Jahrbuchs des Instituts*, enthaltend die Untersuchung der *Ruinen von Aigri von Bohn und Schuchhardt*, vor und hob hervor, wie die bei den Städteanlagen der hellenistischen Zeit zur reichsten Durchbildung gebrachte architektonische Gestaltung des Terrassenbaues hier zum erstenmal von Herrn Bohn an einem verhältnismässig wohlerhaltenen Beispiele klargelegt worden sei. Er zeigte sodann dem athenischen Institute verdankte Photographien der *altattischen Grabanlagen von Vurwa und Velanidésa* vor und machte nach brieflichen Mitteilungen des Herrn Brückner auf die Wichtigkeit dieser Entdeckungen für die Geschichte der attischen Grabmäler aufmerksam. Endlich legte er das erste Heft von Ferdinand Benders *klassischer Bildermappe* vor, welche der Förderung von Kunstanschauung auf den Gymnasien bestimmt ist. — Danach besprach Herr *Engelmann* die Darstellung des M. de Witte in der Gaz. arch. 1881—82, T. 1—2 veröffentlichten und besprochenen Bronzegefässes der Sammlung Czartoryski, dessen beide Teile von dem ersten Erklärer auf den Amymonemythus bezogen worden sind. Nachdem der Vortragende die Unhaltbarkeit dieser Deutung nachgewiesen hatte, wies er für die eine Hälfte die Deutung auf Einführung des Herakles in den Olymp nach, während er in der andern Tyro und ihre Söhne am Brunnen erkannte. — Herr *Furtwängler* legte eine Serie von Tafeln aus der in Bälde erscheinenden Publikation über die *Bronzen von Olympia* vor, besprach eingehender ein Blatt mit Rekonstruktionen von Kesseln und ihren Untersätzen und verweilte besonders bei der Wichtigkeit der älteren Funde, welche einen vom Orient völlig unbeeinflussten Kunststil

zeigen. Die Resultate, welche sich aus denselben für die älteste griechische Kulturgeschichte ziehen lassen, wird er demnächst in einer besonderen kleinen Schrift darlegen — Zum Schluss besprach Herr *Winter* eine Anzahl von Porträtköpfen des 4. Jahrhunderts v. Chr. Er stellte die Bildnisse des Thukydides, des Sophokles (in dem älteren Typus) und des Platon auf Grund der stilistischen Übereinstimmungen als eng verwandt zusammen, denen sich auch der sog. Epimenides im Vatikan, in welchem vielleicht die älteste erhaltene Darstellung des Homer zu erkennen ist, und der bisher nicht genügend beachtete Kopf der Sappho in der Villa Albani anreiht. Der verwandte Stilcharakter lässt für alle fünf Bildnisse einen und denselben Urheber vermuten. Sie gehen auf Vorbilder aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts, aus der Zeit des Demetrios und Silanion, zurück. Da nun unter den Bildwerken des Silanion ein Porträt des Platon und der Sappho genannt wird, so ist es wahrscheinlich, dass in jenen Köpfen Kopien nach Bildwerken des Silanion vorliegen. Grosse Fortschritte in der Behandlung des Porträts zeigt diesen gegenüber eine Reihe anderer Köpfe, welche mit lysippischer Kunst in Verbindung gebracht werden dürfen, wie die Pariser Alexanderherme, die Bronzebüste des Seleukos Nikator, der Kopf des Archidamos, der am besten in dem Exemplar der Villa Albani vertretene Typus des Sokrates und der Euripides in dem Typus der Neapeler Herme. Während die Porträts der ersteren Gruppe durch die schlichte Wahrheit und Strenge der Formen wirken, zeigt sich in denen der lysipischen Reihe eine starke Neigung zum Idealisiren. Gleichzeitig bahnte sich durch die Erfindung des Lysistratos, Abgüsse über der lebenden Form zu nehmen, eine neue realistische Richtung an, deren Behandlungsweise das von Michaelis auf Polyeuktes zurückgeführte Bildnis des Demosthenes veranschaulicht.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Das Museum von Bulak bei Kairo* hat nach dreissigjährigem Bestehen (1859—1889) aufgehört zu existiren. Seine Schätze sind nach dem andern Ufern des Nil überführt worden, wo sie eine geräumigere und würdigere Stätte im Palaste von Gizeh gefunden haben.

*** *Kunstausstellung in Stuttgart.* Infolge einer von dem Könige von Württemberg gegebenen Anregung wird, wie der Staatsanz. f. Württemberg mitteilt, im März und April des nächsten Jahres in dem Königl. Museum der bildenden Künste in Stuttgart eine Kunstausstellung stattfinden. Der König hat das Protektorat über die Ausstellung übernommen und den Prinzen Wilhelm von Württemberg mit dem Ehrenpräsidium des Ausstellungskomitees betraut. Ferner wurden die Herren Staatsminister Dr. von Sarwey, Geheimrat Dr. von Griesinger, Kabinetschef, Freiherr von Reischach, Oberhofmeister der Königin, Direktor der Kunstschule v. Schraudolph und Hofmaler v. Bohn in das Ausstellungskomitee berufen. Die Ausstellung wird ungefähr 500 Kunstwerke umfassen können. Ihr Zweck ist, den Künstlern und Kunstfreunden ein Bild unseres heutigen Kunstschaffens zu bieten. Zugleich wird die Ausstellung die geeignetste Gelegenheit zu etwaiger Erwerbung von Kunstwerken für die Kgl. Staatsgalerie aus den für diesen Zweck zur Verfügung stehenden Staatsgeldern bieten. Auch ist beabsichtigt, eine weitere namhafte Summe für Bilderankauf durch eine Lotterie aufzubringen.

x.— *Der Rostocker Kunstverein* ladet zur Beschickung seiner Gemäldeausstellung ein, welche vom 15. Mai bis 15. Juni dort stattfindet, alsdann auf einen Monat nach Lübeck und im August nach Stralsund wandert. Als fünfzigjährige Ausstellung hat diese ein besonderes Interesse. Anmeldungen haben bis zum 1. Mai zu erfolgen.

O. M. Im *Kunstgewerbemuseum zu Berlin* wurde am Sonnabend, den 22. März die den Lichthof füllende Ausstellung von *Schmuck- und Juwelierarbeiten* eröffnet, die mit dem Besitz des Museums selber eine grosse Zahl von Leihgaben vorzugsweise alter, daneben aber auch erlesener moderner Stücke vereinigt und dazu Proben der für die Juwelierkunst zur Verwendung gelangenden Materialien an edlen und halbedlen Steinen, Perlen etc. vorführt. Von Sr. Maj. dem Kaiser sind der Ausstellung die in den Rahmen derselben sich einfügenden Stücke des preussischen Krontresors, von Ihren Majestäten der Kaiserin Augusta Victoria und der Kaiserin Friedrich, sowie von I. I. K. K. H. H. der Frau Prinzessin Albrecht, der Frau Prinzessin Friedrich Karl, der Frau Grossherzogin und der Frau Erbgrossherzogin von Sachsen-Weimar zahlreiche Stücke von hervorragendem Wert überwiesen. Beteiligt sind ferner die verschiedenen Abteilungen der Königl. Museen zu Berlin, die *Zeughaussammlung,* das *Märkische Provinzialmuseum,* das mit einer reichen Kollektion kostbarer Stücke vertretene Herzogliche Museum zu *Gotha,* die Sammlungen zu *Breslau, Kassel, Stade* etc., die Königl. Zeichenakademie zu *Hanau,* die Leitung der Kunstschule zu *Idar* und zahlreiche private Sammler und Kunstfreunde. Die Ausstellung wird bis zum 11. Mai geöffnet bleiben.

A. R. *Der Landschaftsmaler Hans Herrmann* in Berlin, welcher nach Vorstudien auf der Berliner Akademie, besonders unter Chr. Wilberg und C. Gussow, seine künstlerische Ausbildung bei E. Dücker in Düsseldorf vollendet hat und in den letzten Jahren durch lebendig und frisch aufgefasste und sehr flüssig gemalte Strandbilder von der holländischen Küste, durch Markt- und Strassenansichten aus Venedig, aus Amsterdam und anderen holländischen Städten und durch Innenräume mit Figuren vorteilhaft bekannt geworden ist, hat zur Zeit bei *Fritz Gurlitt* in Berlin fünf kürzlich vollendete Ölgemälde und ebenso viele Aquarelle ausgestellt, deren Motive Amsterdam und dem Strande und den Fischerdörfern der Zuidersee entnommen sind. Wenn man Herrmann einen Landschaftsmaler nennt, so kennzeichnet man damit nur eine Seite seines Schaffens. Gleich den alten niederländischen Schilderern ihres Volkstums stellt er das holländische Volksleben der Gegenwart als ein Ganzes in innigem Zusammenhang mit Natur und Architektur bei Handel und Arbeit in schlicht-realistischer Auffassung dar. Was aber diesem prosaischen Abbild des Alltagslebens den künstlerischen Schliff, fast möchte man sagen: den poetischen Glanz verleiht, ist Herrmanns aussergewöhnliche Virtuosität in der Behandlung der Luft und des Lichts, in der mannigfaltigen Variation des kühlen silbrigen Tons, mit welchem er die Menschen, die Architekturen, die Quais und die Strassen, die Kanäle, die Dünen, die Küstenstreifen umgiebt und einhüllt, mit welchem er der ganzen Atmosphäre bis zum Horizont das individuelle Leben des Augenblicks einzuhauchen versteht. Diese koloristischen Vorzüge bilden auch den vornehmsten Reiz seiner neuen Bilder, von denen der Blick in die „Fischhalle zu Amsterdam“ und der „Milchmarkt zu Amsterdam“ mannigfach mit früheren Arbeiten des Künstlers verwandt sind, während die Strandpartien vom Zuidersee, die Strasse eines Fischerdorfs und der gepflasterte, zum Wasser führende Weg mit drei fröhlichen Dirnen bei gleicher koloristischer Gewandtheit noch durch eine grössere Frische der Darstellnng fesseln. Die Aquarelle geben uns Blicke in kleine Häfen, Dorfstrassen, in das

Judenviertel zu Amsterdam u. dgl. m., ebenfalls bei scharfer Betonung eines Stimmungsmoments. — Die Gurlittsche Ausstellung, welche uns in Herrmann ausnahmsweise einen „Hellmaler“ vorführt, der nur die guten und vernünftigen Seiten dieser Richtung vertritt, enthält zur Zeit an bemerkenswerten Bildern noch ein älteres, aber neuerdings überarbeitetes Gemälde von *Böcklin*, das „Schloss am Meer“, welches von Seeräubern überfallen und in Brand gesteckt worden ist, eine durch köstliche Feinheit des Tones ausgezeichnete Landschaft „Am Nemisee“ von *Oswald Achenbach*, gleichfalls älteren Datums, ein Strandbild „von der ligurischen Küste“ von *E. Bracht* und ein durch ungewöhnliche Mannigfaltigkeit, Schärfe und Tiefe der Charakteristik hervorragendes Bild des Dänen *Axel Helsted*, welches eine Vorlesung darstellt, die ein junger Schul- und Predigtamtskandidat vor zehn älteren und jüngeren Damen in einem Privatzimmer hält.

NEUE DENKMÄLER.

*** *Zum Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. in Berlin.* Wie die „Vossische Zeitung“ mitteilt, verlautet in Künstlerkreisen, dass vier bekannte Bildhauer, drei Berliner und ein auswärtiger, unter ihnen Prof. R. Begas, den Auftrag erhalten haben, Entwürfe für einen engeren Wettbewerb herzustellen.

*** *Ein Denkmal für Fritz Reuter* soll in seinem Geburtsort Neubrandenburg errichtet werden. Es soll aus einer Bronzestatue des Dichters in ganzer Figur von 2,50 m bestehen, die sich auf einem Postament von polirtem Granit erheben wird. Für die Kosten ist eine Summe von 30—32000 M. bestimmt. Die Ausstellung der eingelieferten Entwürfe wird im grossherzoglichen Museum zu Schwerin erfolgen.

*** *Das Mausoleum Kaiser Friedrichs neben der Friedenskirche zu Potsdam* ist jetzt, wie die Nordd. Allg. Zeitg. mitteilt, im Aussenbau bis auf die kupferne Kuppelbedachung vollendet. Der plastische Schmuck des inneren Raumes wird durchweg in hellgrauem schlesischen Sandstein ausgeführt; nur die polirten dunkelgrünen Syenitsäulen unterbrechen die ruhige Farbe dieses Baumaterials. In den letzten Tagen ist die Genehmigung des Kaisers zur Ausführung der Mosaiken in der Kuppel und an der Decke des Altarraumes erteilt worden. Die Entwürfe zu diesem Mosaikenschmucke sind nach den Ideen der Kaiserin Friedrich durch Professor *Ewald* vorbereitet worden. Nach altchristlichem Vorbild soll die Kuppel Darstellungen von Engelfiguren auf Goldgrund zwischen Palmen erhalten; die Altardecke erhält ebenfalls auf Goldgrund ornamentalen Schmuck, dessen Mittelpunkt das Lamm Gottes bilden wird. Die Ausführung dieser Mosaiken ist der Compagnia Venezia-Murano in Venedig übertragen worden. Von der Vollendung dieser umfassenden Schmuckarbeit wird es abhängen, wann der gesamte Bau eingeweiht werden kann.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

*** *Die Wiederherstellung des Aachener Rathauses* dürfte jetzt, nachdem sich die Stadtverordnetenversammlung mit dem neuesten Entwurfe des Professors *Frentzen* in allen Punkten einverstanden erklärt hat, ihrer Verwirklichung baldigst entgegengehen. Der ursprüngliche siegreiche, auf Grund der Ausstellungen des Preisgerichts umgearbeitete Frentzensche Entwurf hat, wie das „Centralblatt der Bauverwaltung“ mitteilt, der Akademie des Bauwesens vorgelegen und ist von dieser eingehend begutachtet worden. Bei nochmaliger Bearbeitung seines Entwurfes, zu der Herrn Frentzen dieses Gutachten veranlasste, hat sich der Künstler in den meisten Punkten den Anschauungen der Akademie angeschlossen.

= tt. *Karlsruhe.* Grossherzog Friedrich von Baden lässt zur Zeit im hiesigen Fasanengarten den Neubau eines Mausoleums für die Angehörigen seiner fürstlichen Familie errichten. Zur Gewinnung eines den Intentionen des Bauherrn entsprechenden Planes waren sieben in Baden thätige Architekten aufgefordert und reichten ihre Entwürfe ein: Baudirektor *Durm*, Oberbaurat Prof. *Lang*, Baurat *Williard*, Baurat *Diemer* und Prof. *Weinbrenner*, alle in Karlsruhe sowie Bauinspektor *Baer* in Freiburg i. Br. und Bauinspektor *Braun* in Konstanz. Nunmehr gelangt zur wirklichen Ausführung der von Oberbaurat *Hemberger* im normannischfrühgotischen Stile entworfene Bauplan und wird das Mausoleum hiernach ein Kreuzbau mit sichtbaren Holzbalkendecken, sowie einem Treppen- und Glockenturme.

ZEITSCHRIFTEN.

Archivio storico dell' arte. 2. fasc. 10.
La Farnesina de' Baullari in Roma. Von D. Gnoli. — Tommaso Le Roy o Regis. Von Gullotin de Corson. Francesco Porbus il giovane a Parigi. Von U. Rossi. — La chiesa di S. Giovanni de' Fiorentini a Viterbo. Von E. Gentili. — Frammento di una serie d'arazzi nel museo di Padova. Von V. Crescini. — Nuovi documenti: Martino Spanzotti maestro del Sodoma. Von A. Vesme. — Documenti relativi ad Artemisia Lomi Gentileschi pittrice. Von F. Imparato.

Bayerische Gewerbezeitung. 1890. Nr. 5.
Die Bahnbrecher unseres modernen Kunstgewerbes. Von G. Hirth. (Mit Abbild.)

Christliches Kunstblatt. 1890. Nr. 3.
Gabriel Max' Kunst und seine Werke. — Ein altehrwürdiges Gotteshaus. Von Ed. Schott. (Mit Abbild.)

Zeitschrift für christliche Kunst. II. Jahrg. Heft 12.
Hochrelief der Kreuztragung Christi in Bronzeguss. Von Schnütgen. (Mit Abbild.) — Tafelgemälde aus der Schule des Meisters der Lyversberger Passion. Von Schnütgen. (Mit Abbild.) — Entwurf zu einem auf mehrfache Erweiterungen angelegten Kirchenbau. Von Wiethase. (Mit Abbild.) — Das Siegel des Mainzer Domkapitels aus dem 12. Jahrh. Von S. Beissel. — Der Taufbrunnen des Domes zu Hildesheim. Von S. Beissel. (Mit Abbild.)

Die Kunst für Alle. 5. Jahrg. 12. Heft.
Eduard Grützner. Von Fr. Pecht. (Mit Illustrat.) — Kunstblätter (Autotypien): Siesta im Kloster. Von Ed. Grützner. — Jägerlatein. Von dems. — Gebetläuten im Klosterbräustübchen. Von dems.

Mitteilungen des k. k. Österreich. Museums für Kunst und Industrie. N. F. V. Jahrg. 3. Heft.
Die Gobelinsausstellung im österreich. Museum. Von A. Riegl.

Blätter für Kunstgewerbe. Bd. XIX. 2. Heft.
Gobelinsausstellung. Stickerei auf Leinen, um 1600. — Klavier, entworfen von J. Storck, ausgeführt von L. Bösendorfer. — Zinnschüssel, entworfen und geätzt von A. Trötscher. — Wandbrunnen in gebranntem Thon. Von H. Fuss.

L'Art. No. 620.
L'oeuvre gravé de Caylus. Von S. Rocheblave. (Mit Abbild.) — Les candélabres de bronce, fondus par Annibale Fontana pour la Chartreuse de Pavie. Von E. Molinier. (Mit Abbild.) — L'orfèverie civile. A l'exposition universelle de 1889. Von E. Molinier. (Mit Abbild.) — Kunstbeilagen: Are you better. Nach dem Gemälde von H. Bacon, radirt von H. Formstecher. — La Saulaie. Faksimile eines Gemäldes von J. Dupré. (Phototypie.)

Architektonische Rundschau. 1890. Band VI. Heft 5.
Tafel 33 und 34. Fassaden des Kasinos des VI. u. VII. Bezirks in Budapest. Erbaut von G. Petschacher. — Taf. 35. Villa Woltmann-Elpers in Amsterdam; erbaut von Daniels in Siegburg. — Villa in Auteuil bei Paris; erbaut von P. Sédille. — Herrenhaus Murkwitz; erbaut von O. March in Charlottenburg. — Schloss Heeswijck. — Amsterdamer Thor in Haarlem. Aufgenommen von F. Ewerbeck. — Villa G. Federhoff jr. in Mannheim. Erbaut von F. Habich. — Mausoleum der Familie Lenck in Oedenburg. Erbaut von O. Hofer in Wien.

Gewerbehalle. 1890. Nr. 3.
Arbeiten in geschnittenem und getriebenem Leder. Von A. Frucht in Stuttgart. — Arabische Thüre. — Kredenz in gewichstem Nussbaumholz, Stil Henri II., von Flochat, Cochet & Co., Lyon. — Altar für die Kirche zu Donzdorf. Entworfen von S. Cades in Stuttgart. — Spiegel in geschliffenem Glas. Entworfen von C. Cario in Oeynhausen. — Gitter auf dem St. Johanniskirchhof zu Nürnberg. — Mittelalterliche Bodenfliese in gebranntem Thon.

Verlag des Litterarischen Jahresberichts
(Arthur Seemann) Leipzig.

Soeben erschien:

Bilderatlas
zum
HOMER
herausgegeben von
Dr. R. Engelmann.

I.	II.
Ilias	**Odyssee**
20 Tafeln und Text	16 Tafeln und Text
cart. M. 2.—.	cart. M. 2.—.

Beide Theile cart. M. 3.60, geb. M. 4.—.

Von der Anschauung ausgehend, dass der griechische Geist nicht nur in den Schriftquellen, sondern auch, und zwar vornehmlich in der bildenden Kunst zu finden sei, hat der Verfasser die Zusammenstellung der antiken Darstellungen homerischer Scenen unternommen und hofft damit allen Freunden des homerischen Gedichts einen Dienst zu erweisen.

Auf
Wilhelmshöhe bei Cassel sind eine **hochherrschaftliche Besitzung** und ein **kleineres Anwesen**, in herrlicher Lage, aus freier Hand zu verkaufen durch Justizrat Dr. Stickel dortselbst Nr. 139. 3/4.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Die Renaissance-Decke
im Schloss zu Jever.
Herausgegeben von **H. Boschen.**
5 Lieferungen à 5 Bl., in Lichtdruck. Fol.
Mit Text von **Friedr. von Alten.**
35 Mark.

Geschichte der Holzbaukunst in Deutschland.
Von
Carl Lachner,
Direktor der Handwerksschule in Hildesheim.
Mit 234 Textillustrationen, 4 Farbendrucken und einer Radirung.
Hoch 4. Zwei Teile in einen Band geb.
20 M.

HOLBEIN UND SEINE ZEIT.
Von **Alfred Woltmann.**
Zweite umgearbeitete Auflage.
Mit vielen Illustrationen.
geb. 15 Mark 50 Pf.

Zu verkaufen Bd. 1—16 **Zeitschrift für bildende Kunst** mit **Beiblatt.** Elegant gebunden. Teilweise vergriffen. Preis 200 Mk. Carl Baader, Antiquariat, Hamburg, Thalstrasse 17.

Kunstverein für Böhmen in Prag.

Kunstausstellung 1890

im Rudolphinum in Prag.

Dauer: vom 15. April bis 15. Juni.
Einsendungstermin: 31. März.

Sammelstellen
woselbst auch Prospekte und Anmeldescheine erliegen:
Wien: F. Trogls' Nachf., Wildpretmarkt.
München: Seb. Pichlers Erben.

C. Marcozzi's Photographien
nach Gemälden und anderen Gegenständen
des Museo Poldi-Pezzoli in Mailand
in vorzüglicher Ausführung, bis jetzt etwa 100 Blatt in Quartformat à 1 M. 20 Pf., empfohlen durch G. Frizzoni in Nr. 19 dieses Blattes, sind zu beziehen durch den alleinigen Vertreter **Hugo Grosser,** Kunsthandl. Leipzig, Langestrasse 23.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Raffaels

Bildungs- und Entwickelungsgang
von
Carl von Lützow.

Format 30×40 cm. — 58 Seiten.
Mit 10 Tafeln und 37 Textillustrationen.

Separatabdruck
aus den „Graphischen Künsten".

Preis 12 Mark.

Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie compl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
Potsdamerstrasse 3.

Josef Th. Schall.

Gemäldesaal in Frankfurt a. M.

Ausstellungen und Auktionen von Gemälden, Antiquitäten und Kunstgegenständen. — Kataloge auf Wunsch gratis und franko durch **Rudolf Bangel** in **Frankfurt a. M.**, Kunstauktionsgeschäft gegr. 1869.

Hierzu eine Beilage von **Carl Schleicher & Schüll** in Düren.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und ARTHUR PABST
WIEN Heugasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 21. 3. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

VOM LEIPZIGER MUSEUM.

I.

Der Leipziger Kunstverein giebt in seinem kürzlich erschienenen Bericht, welcher die Zeit vom 1. Januar 1887 bis 30. September 1889 in Betracht zieht, Kunde von den inneren Vorgängen, die ihn betrafen, und insbesondere über die Bereicherungen des Leipziger Museums, dem seine Fürsorge gewidmet ist. Es ist sehr erfreulich, die Fortschritte zu verfolgen, welche der Verein seit jener Zeit gemacht hat und insbesondere die lange Reihe von neuen Kunstwerken, welche in jener Zeit dem Museum zugewiesen wurden, zu überschauen. Von den 140 Nummern, um welche sich der Bestand an Kunstwerken des Leipziger Museums in zwei und drei Viertel Jahren vermehrt hat, entstammt die grössere Hälfte dem Besitze des Herrn Generalkonsuls *Alfred Thieme*. Dieser, ein den Kreisen der Fachgelehrten bekannter, feinsinniger Kenner niederländischer Kunst, ebenso geschmackvoller wie umsichtiger Sammler, hatte im Laufe von 25 Jahren eine Privatgalerie von 66 niederländischen Meistern angesammelt, die er laut Stiftungsurkunde „in Anbetracht der bedeutenden Raumvergrösserung, welche unser städtisches Museum durch den neuen Anbau erfahren hat, und mit Rücksicht auf die Armut unserer Galerie an Erzeugnissen der älteren Kunst zu schenken sich veranlasst findet“, zugleich mit der Aussicht, dass ein nach dem Tode des Schenkgebers auszuzahlendes Kapital von zehntausend Mark einen Grundstock bilden solle, von dessen Zinsen bei passender Gelegenheit ältere Bilder aus der vlämischen und holländischen Schule zu erwerben seien. Die Sammlung solle als „Thieme'sche Stiftung“ in den Besitz der Stadt übergehen und im Museum in einem ihr allein anzuweisenden Raume vereinigt werden. Die Bedingung, welche der Schenkgeber weiter stellte, bei Lebzeiten über die einzelnen Bilder für den Schmuck seines eigenen Heims verfügen zu können, ist dadurch erledigt worden, dass bereits im vergangenen Herbste die letzten sechs Bilder dem Museum endgültig überwiesen wurden, da Herr Thieme inzwischen eine ebenso bedeutende, an kostbaren Schätzen ausserordentlich reiche zweite Sammlung, die im Leipziger Kunstverein bei Gelegenheit der historischen Herbstausstellung allgemein bekannt wurde, für sich erworben hat und von dem ausbedungenen Verfügungsrecht deshalb absehen konnte. Ein auf Veranlassung des Rates der Stadt Leipzig von Dr. W. Bode in Berlin redigirter Katalog giebt genauere Auskunft über die Schätze der Thieme'schen Stiftung. Es sind, wie gesagt, ausschliesslich vlämische und niederländische Meister des 17. Jahrhunderts; der Katalog — eine eingehende Würdigung aller Gemälde ist hier nicht möglich — führt u. a. folgende Namen auf: von Landschaftsmalern: van Goyen (Flachlandschaft vom Jahre 1646), Salomon Ruijsdael (zwei Landschaften vom Jahre 1634 und 1635), Pieter Molijn d. ä. (Landschaft aus seiner spätern Zeit, 1659), Cornelis Decker, Nachahmer Jakob Ruijsdaels (Waldlandschaft), Roelof van Vries und Guilliam Dubois (Waldlandschaften), Averkamp (eine seiner bekannten Eislandschaften), Roeland Roghman, Hermann Saftleven, Jan Weenix (italienischer Hafen), Willaerts (Strandlandschaft), Wouter Knijff (Flusslandschaft) u. s. w., von Genremalern: Jan Steen („Die Köchin“ und „Ausgelassene Gesellschaft“), Adriaan Ostade („Der

Zahnarzt", „In der Kneipe"), Cornelis Dusart („Bauerntanz in der Tenne"), Pieter de Bloot („Das Bauernpaar"), Andries Both („Die Kartenspieler"), Dirk Hals („Lustige Gesellschaft"), de Jongh („Gesellschaft bei Tisch"), David Teniers d. j. („Affenbarbierstube"), Jan Verkolje („Es lebe der Wein"); von Stilllebenmalern: Adriaenssens, Frans Ykens, Klaasz Heda (Frühstück"), de Heem (prächtiger „Blumenstrauss") u. a. Das kunstgeschichtlich interessanteste Stück dürfte zweifellos „Der Fischmarkt in Amsterdam" von Emanuel de Witt sein, dem bekannten Architekturmaler, von dem nur noch eine ähnliche Genrescene (in Boymanns Museum in Rotterdam) bekannt ist. Wie die wissenschaftliche Erkenntnis mit jedem Tage fortschreitet, so ist es auch erfreulicherweise gelungen, mit Hilfe einer Anzahl hervorragender Kenner der niederländischen Kunstgeschichte, die sich im letzten Herbste in Leipzig zusammenfanden, die Zahl der „anonymen" Meister auf gegenwärtig nur drei zurückzuführen. Und zwar konnten mit Sicherheit bestimmt werden: Pieter Mulier aus Harlem, ein erst neuerdings bekannt gewordener Meister („Dünenlandschaft"), Gerrit Lundens („Fröhliche Gesellschaft"), Knibbergen („Landschaft") und Meister „JOC" („Holländischer Bauernhof" in der Art des Esaias van de Velde), während andere mit Wahrscheinlichkeit bekannt und endlich bereits früher bestimmte auf Grund neuerer Forschungen umgetauft wurden. So sind ein Isack Ostade, W. Schutt, David Teniers d. j. (ein spätes Bild, an Stelle Abraham Teniers'), Adriaan Ostade, Cornelis Decker ans Tageslicht getreten. Zwei der Thieme'schen Bilder wurden im vorigen Jahre mit Genehmigung des Schenkgebers von der Hamburger Kunsthalle, die den früheren einheimischen Meistern ein besonderes Augenmerk zuwendet, eingetauscht und zwar Ottmar Elliger (Bildnis einer Dame) gegen einen Hendrik van Vliet („Kircheninneres") und Wilhelm Scheits („Landpartie") gegen Anthony van Borssum („Mondlandschaft").

Die hochherzige Stiftung, über die hier nur in aller Kürze berichtet werden konnte, ehrt ebenso sehr den kunstsinnigen Schenkgeber, wie sie für alle Zeiten ein schönes Denkmal Leipziger Bürgersinnes bleiben wird.

Abgesehen von den weiterhin zu berührenden Erwerbungen, die Rat und Kunstverein zum Teil aus eigenen Mitteln oder aus Vermächtnissen machten, brachten die Jahre 1886 bis 1889 dem Museum eine stattliche Reihe einzeln überwiesener Bilder ein. Von Frau Adeline verw. Dr. Spillner erhielt es ein Ölgemälde „Bettlerin an der Kirchthür" von dem noch lebenden Mailänder Maler Giuseppe Molteni; von Herrn Hermann Traugott Fritzsche sen. ein feines Kabinetstück der Kleinmalerei „Der gute Freund" von Anton Seitz, eine vortrefflich gelungene Charakterschilderung, in der Ausführung von einer an Meissonnier erinnernden Sorgfalt und Sauberkeit, ferner eine hübsche Schäferidylle, ein Produkt der Hellmalerei, von Ludwig Blume-Siebert; von Herrn Wilhelm Dodel eine prächtige, durch ihre effektvolle Farbenstimmung, wie nicht minder durch die reizvolle Behandlung der südlichen Natur ausgezeichnete italienische Landschaft „Am Posilipp bei Neapel" (Sonnenscheinbeleuchtung) von Oswald Achenbach, dem klassischen Meister in der Schilderung der italienischen Natur; von Herrn Hermann Hartung ein durch seine leuchtende Färbung eigenartiges Gemälde von Gabriel Max „Madonna mit dem Kinde", der modernen Zeit angepasst, vielleicht mehr eine Vorkörperung reinster, edler Mutterliebe, als des uns geläufigen religiös-kirchlichen Madonnenideals; von der verstorbenen Prinzessin Charlotte von Schleswig-Holstein ein leider übermaltes und ungeschickt ausgebessertes Ölbildnis ihres Grossvaters, des Prinzen Christian von Schleswig-Holstein, vermutlich von Johann Friedrich August Tischbein, dazu als Gegenstück ein Bildnis der Kronprinzessin Louise Auguste von Dänemark von dem bekannten Dresdener Porträtmaler Anton Graff (1791 von Johann Friedrich Bause in Kupfer gestochen), sowie endlich ein kleines Blumenstillleben; von Frau verw. Professor Reclam wurde aus dem Nachlasse ihres verstorbenen Gemahls ein Medaillonporträt Gellerts von der Hand unseres Leipziger Meisters Adam Friedrich Oeser geschenkt, dem auch jenes ehemals auf dem Schneckenberge stehende Gellertmonument verdankt wurde, von dem sich das ähnliche Reliefmedaillon — jetzt im Besitze des Vereins für die Geschichte Leipzigs — erhalten hat; von Herrn Diakonus Jäger in Zschopau zugleich im Namen seiner Geschwister aus dem Nachlasse und von der Hand seines Vaters, des unter Schnorr v. Carolsfelds Leitung bei der Ausschmückung des Königsbaues der Münchener Residenz beteiligten, bekannten spätern Leipziger Akademiedirektors Gustav Jäger, sieben Kartons zu den von diesem im Herderzimmer des Schlosses in Weimar ausgeführten Freskocyklus: 1) Der Cid, die huldigenden Mohren an den König weisend, 2) Columbanus zieht mit seinen Gefährten von Schottland aus, um in Deutschland das Christentum zu predigen, 3) Sage und Legende, 4) Pallas

und Harpokrates, 5) Cids letzte Berufung durch Petrus, 6) Theologie und Humanität, 7) Henoch-Idris mit dem Schwan des Paradieses. Die Schenkung beansprucht deshalb ein besonderes kunstgeschichtliches Interesse, weil das Museum schon einige der hierher gehörigen Kartons, sowie die Aquarellbilder Jägers zu demselben Cyklus besitzt.

Eine grosse Anzahl von Bildern wurde, ausser den bereits genannten, durch letztwillige Verfügung ihrer Besitzer überwiesen; so von dem Stadtältesten Raymund Härtel zwei italienische Landschaften „Campagna bei Rom“ und „Gegend bei Sorrent“ des vorwiegend aus dem Süden seine Motive schöpfenden Dresdener Meisters Ludwig Gurlitt, sowie eine „Kreuztragung“ von Johannes Franck(?); von der im April 1888 in Bernburg verstorbenen Frau Karoline von Schwabe, geb. Lincken, das Selbstbildnis des verstorbenen Landschaftsmalers August Bromeis zu Kassel.

NOCH EIN WORT ZUR ERINNERUNG AN EDUARD BENDEMANN.

Wenn ich ihn in den trüben Nebeltagen des Herbstes, mit dem Taschentuche vor dem Munde, durch den Hofgarten wandeln sah, ängstlich die Wege vermeidend, auf welchen ihm jemand begegnen und ihn anreden konnte, dann fragte ich mich schmerzbewegt: Wie lange wird er noch unser sein? Und doch war er noch immer derselbe humane, klar schauende, still sich freuende und still duldende Mann, wie ich ihn vor neun Jahren an der Seite von Woermann im Malkasten zuerst kennen gelernt! Unsere grossen Männer haben ja das Wort der Bibel Lügen gestraft und werden 90 Jahre alt und älter. Doch da kam die tückische Krankheit, die wir zuerst verlacht und dann fürchten gelernt haben. Als ich von seiner Erkrankung hörte, lag er schon im Sarge. Mit ihm sank die letzte Säule des vormärzlichen Idealismus. Geborsten war sie schon lange.

Am 3. Dezember vorigen Jahres war Bendemann 78 Jahre alt geworden. Ihm einen Nekrolog zu schreiben, der ängstlich von Datum zu Datum, von Werk zu Werk schreitet, hiesse das Papier ermüden und den Leser zugleich. Ich hatte das besondere Glück, für Meyers Künstlerlexikon die vollständigste Biographie des Meisters zu schreiben und durfte dabei grösstenteils aus authentischer Quelle schöpfen. Hier kann ich darauf verweisen, aber ich verweise zugleich auf die bedeutende und mit dem ganzen Individualismus des persönlichen Beobachters geschriebene Biographie von Pecht, welche im dritten Teile seines modernen Vasari zu finden ist. Doch lese man diese Darstellung mit Vorsicht und lasse sich in dem eigenen Urteil nicht beirren! Ich habe früher Gelegenheit gehabt, anzuerkennen, dass Pecht einer der wenigen berufenen Kritiker für Malerei in Deutschland ist. Aber Pecht hat in seiner Betrachtungsweise zwei schwache Stellen, welche mit dem Alter stetig zugenommen haben, den Antisemitismus und die Deutschthuerei. So hat er sich in seinem Urteil über die Franzosen allmählich festgefahren, bloss weil er nach Effekt bei der urteilslosen Menge haschte, die mit Schlagwörtern gelockt sein will. Unsere jungen Düsseldorfer Künstler sind ohne Ausnahme entzückt von der Kunst der Franzosen aus Paris zurückgekehrt.

Aber auch Bendemann gegenüber versagte das sonst gesunde Urteil. Sucht man denn nach einer orientalischen Kreuzung in dem Stammbaum Michel Angelo’s, weil er mit Vorliebe alttestamentarische Gestalten und Geschehnisse darstellt? Ist das Blut Schnorrs darum weniger rein, weil ihn vor allem die Geschichte des auserwählten Volkes im Gewande der Bibel beschäftigte? Oder waren die Soldaten Cromwells minder gute Christen, weil sie ihren Kindern alttestamentarische Namen beilegten und Psalmen sangen? — Nein, Bendemann war eine protestantisch-germanische Natur, wie nur je eine die deutsche Nation zu den Ihrigen gezählt hat. Das Beste, was er schuf, lag gar nicht auf altbiblischem Gebiet, es war von antikem Geist voll und ganz durchweht, ich meine den Fries im königlichen Schlosse zu Dresden.

Aber auch in seiner Charaktersistik der Stadt Düsseldorf um die Mitte der zwanziger Jahre geht Pecht irre, wie ein Student, der bei seiner ersten historischen Arbeit alle Quellen kritiklos durcheinander wirft. Schon Bendemann hat ihn in dem der Biographie angefügten Briefe in seiner liebenswürdigen Weise, aber mit schlagender Gründlichkeit widerlegt, und Bendemann war viel zu zart, seinem Biographen die Wahrheit unverhalten ins Gesicht zu sagen. Düsseldorf um jene Zeit den ausschliesslichen Charakter einer kleinen philiströsen Hofstadt beizulegen, das heisst nicht Geschichte schreiben, sondern Geschichte machen. Am Rhein, und zumal in dem unter französischem Einfluss aufgewachsenen Düsselstädtchen wehte eine scharfe republikanische Luft, unter der im Jahre achtundvierzig die hellen Flammen emporloderten, die noch heute zuweilen empfindlich berührt, wenn man achtlos an eine zug-

freie Stelle kommt. In der Künstlerschaft aber gärte ein Idealismus, mit dem sich nur der Idealismus der Neudeutschen in Italien vergleichen lässt, der in dem Boden Münchens langsam vertrocknete, und der in Berlin selbst durch die edle Romantik Friedrich Wilhelms IV. nicht zu neuem Leben erweckt werden konnte. Gab es damals in Deutschland überhaupt eine gedeihliche Nahrungsstätte für künstlerisches Streben, so war es die Stadt Düsseldorf, in der erst 1840 Immermann sein geisterfülltes Haupt zur Ruhe legte. Das ist ja auch so bekannt und gerade in jünster Zeit so vielfach Gegenstand geistvoller Ausführungen geworden, dass ein Hinweis an dieser Stelle genügt.

Vielleicht kein zweiter Künstler der Neuzeit ist so dauernd vom Erfolg getragen worden, wie gerade Bendemann. Das bedeutete um jene Zeit eines geringen Bilderaustausches unter den deutschen Städten etwas ganz anderes als der Erfolg in unserer fieberhaft erregten Periode der internationalen Ausstellungen. Als sein Jeremias erschien, schrieb Schadow an ferne Freunde: „Die Zeiten Raffaels und Michel Angelo's sind wiedergekommen“, und wenn das auch ein überreizter Enthusiasmus war, so steckte doch in dem Werke ein künstlerischer Ernst, der Bendemann ebenso unbedingt zum Führer in der ersten Düsseldorfer Periode machte, wie Lessings Historien den Mann von härterem Stoffe zum Führer in der zweiten. Und mit Freuden hörte ich, als es mir versagt war, selbst zu sehen, dass die „Trauernden Juden“ auf die Künstler und die Kunstliebenden Düsseldorfs bei der 600jährigen Jubiläumsfeier einen ebenso grossen Eindruck gemacht haben, wie ich ihn jedesmal empfing, wenn ich mich im Kölner Museum nach den lärmenden Nachbarn von der neuesten deutschen Kunst an dem herrlichen, stillernsten Werke erholte. Im Jahre 1838 wurde Bendemann als Professor an die Dresdener Akademie berufen. Hier fand er in dem kunstliebenden Monarchen einen Förderer, wie ihn kein Künstler besser verlangen konnte, so lange der König sein eigener Herr war. Aber welcher König ist sein eigener Herr? Wenigstens hatte diese Frage zu *jener* Zeit ihre volle Berechtigung. So kam für Bendemann nach den wonnigen Tagen des glänzendsten Schaffens, dem wir sein bedeutendstens Werk, den Fries, welcher das Leben Griechenlands schildert, verdanken, die Tage bitterster Enttäuschung, kleinlicher Kämpfe und endlich die unwiderrufliche Gewissheit, dass die grossartigen Entwürfe in seiner Mappe begraben bleiben würden, bis man sie einst nach seinem Tode zu den Schätzen deutscher Zeichenkunst heranzieht, für die damals noch keine Sammelstätte geschaffen war. An dem kläglichsten Hofschranzentum, im Wettstreit mit chinesischen Magots und kopfneigenden Mandarinen scheiterte das feurige Streben eines der grössten deutschen Künstler. Das asiatische Porzellan durfte dem himmlischen Jerusalem nicht den Platz räumen. In der Nationalgalerie wird ein bevorzugter Kreis bald diese die christliche Religion verherrlichenden Entwürfe bewundern, und ein neues Licht wird über den Genius des dahingeschiedenen Meisters aufgehen.

Düsseldorf ist so glücklich ein nicht minderwertiges monumentales Werk von der Hand des Meisters zu besitzen, die Wandmalereien in der Aula des Realgymnasiums. Nur wenige von den Alten kennen sie. Aber das heränwachsende Geschlecht hat an den herrlichen Idealgestalten, an den energisch und dabei doch klassisch ruhig charakterisirten grossen Männern unserer Nation seinen Sinn für das Edle, Wahre und Gute gestärkt.

Bendemanns Gram in den letzten Jahren waren seine Malereien in der Nationalgalerie. Dieselben sind bei ihrem Erscheinen einseitig beurteilt worden. In koloristischer Beziehung konnte die Aufgabe, die den schweren Kampf farbiger Bilder mit den streng gezeichneten Kartons eines Cornelius aufzunehmen hatte, nicht besser gelöst werden. Heutzutage greift man dreister zu. Man ziert einen Saal, der zur Aufnahme eines herrlich milden Rubens und einer wenn auch nicht grossen Anzahl, aber immerhin einer Anzahl alter Bilder von würdigem Ernst bestimmt ist, mit einem in der Höhe nach Metern gemessenen Friese in den blühendsten Caseïnfarben und macht so den Raum zur Aufnahme der klassischen alten Herren ein für allemal unbrauchbar. Das bemerkte schon sehr richtig die Kaiserin Friedrich, als ich die Ehre hatte, sie als Kronprinzessin in dem Saal herumzuführen. Aber Bendemann hatte die Rechnung ohne den Wirt gemacht. Ohne ihn hinzuzuziehen, warf man das ganze System in den Sälen der Kartons um und brachte, wie er selbst öffentlich erklärt hat, seine fein berechneten Arbeiten um ihre Wirkung.

Ja, Bendemann war empfindlich. Als man ihn bei den Aufforderungen zu einer Ausstellung von Zeichnungen und Entwürfen übergangen hatte und sich nachträglich entschuldigen wollte, sagte er: „Mich vergisst man nicht“, und blieb der Ausstellung fern. Ganz besonders empfindlich aber war er in dem Streit zwischen Künstlern und Kunstgelehrten. Der Sturz seines Schwagers Hübner machte ihn in diesem

Punkte unversöhnlich. Beinahe hätte ich es ein für allemal mit ihm verdorben, als ich bei unserer ersten Begegnung gegen die Echtheit der Holbeinschen Madonna in Dresden mit wahrheitsbegeistertem Eifer Partei nahm. Vergebens winkte mir Woermann zu, um mir anzudeuten, dass ich auf falschem Wege sei. Es war zu spät. Aber er hat es mir nie nachgetragen. Der Ausstellung alter Bilder im Jahre 1886 zollte er rückhaltslos seinen Beifall und wollte im Komitee nicht fehlen, und als sich kurze Zeit darauf ein Holländer in Arnheim an ihn mit der Bitte wandte, ihm einen Sachverständigen zur Beurteilung einer Sammlung alter Bilder nachzuweisen und zuzuschicken, da wählte er doch keinen seiner Kollegen, sondern er erwies mir die Ehre, wofür ich ihm über das Grab hinaus dankbar bin.

Auch ehrgeizig war Bendemann, und welcher Künstler, in dem eine Ader des heiligen Feuers glüht, wäre es nicht? Seinen „pour le mérite" legte er bei festlichen Gelegenheiten mit Stolz an, und der Ehrendoktor war ihm lieber als der Direktor. Von dem Direktor hatte er ohnedies nicht viel Freude erlebt. In der richtigen Erkenntnis, dass uns die Franzosen und die Belgier mit Siebenmeilenstiefeln vorangingen, dass Frans Hals von Harlem der Meister der Zukunft sei, versuchte er die Akademie zu reformiren. Aber die Früchte sollten erst lange nach seinem Abgange reifen, der äusserlich durch ein hartnäckiges Halsleiden, das ihm das Sprechen erschwerte, gerechtfertigt wurde, in der That aber durch Kabalen veranlasst war, wie sie nur in Künstlerkreisen gedeihen. — Sein Charakter war von einer Reinheit und einem Adel, dass man die Stärke darüber wohl missen konnte.

Die Kölnische Zeitung hat einen glänzenden Bericht über das Begräbnis gebracht. Der Reporter scheint nur bis zur Stadtgrenze mitgegangen zu sein und auch in der Stadt noch nicht viel Künstlerbegräbnisse gesehen zu haben, beispielsweise nicht das des populären Camphausen. Ich hatte in frischem Gedächtnis, wie Wien seine grosse Toten begräbt, und erglühte noch unter dem Eindruck der herrlichen Rede Ganghofers am Grabe Anzengrubers. Nun, in der Stadt ging es noch. Die Akademie hatte Ferien, und die Influenza hielt schon ihre Ernte. Aber es war gar kein Leichenzug. So weit die Korporationen vertreten waren, gliederten sie sich nicht. Alles trabte durcheinander und war froh, nach dem Hofgarten abschwenken zu können. Wäre nicht der Wagen mit Blumen gewesen und die Fahne der Laetitia zwischen den Chargirten in farbigen Schärpen majestätisch dahingezogen, kein Mensch hätte ahnen können, dass da vorn in dem armseligen Leichenwagen der Sarg Bendemanns ruhte. Wo war denn der Tartarus, wo der Baldur, wo die freie akademische Vereinigung; wo waren die Deputationen von Berlin, Königsberg, Kassel, München und anderen berühmteu Kunststädten? — Aber wie schmolz erst das Häuflein zusammen, als wir an die Chaussee heran waren! Draussen — der neue Kirchhof liegt allerdings in der brutalen Entfernung einer halben Meile vom Mittelpunkte der Stadt oder gar noch weiter — draussen waren nicht zehn Leidtragende ausser den männlichen Angehörigen um das offene Grab versammelt. Der Prediger sprach das kurze Gebet. Dann alles stumm und still, wie das Grab vor uns. Kein Wort, das von Herzen kam und zum Herzen ging, wurde gehört. Für uns paar armselige Nachzügler lohnte es wohl nicht, denn an Rednern war kein Mangel.

Ruh', ruh' verklärter Geist! Über deinem Grabe tobt der Streit der Parteien. Hie Malkasten, hie Kunstgenossenschaft, hie Künstlerunterstützungsverein! Hie Akademie, hie freie Künstlerschaft! Hie Clique, hie die armen Zunftlosen! Aber zu Häupten deines Sarges sah ich den Erzengel mit dem flammenden Racheschwert. Er redete mit feuriger Zunge, als die andern schwiegen. „Ihr Undankbaren, Euch allein hat Gott das Paradies auf Erden gelassen, Euch die Pflege des Schönen, den Genuss des Schaffens statt der täglichen Schweissarbeit. Euch den Ruhm und den Künstlerstolz! Und wie lohnt Ihr seine Güte? Neid und Missgunst jagt Euch gegeneinander. Was Ihr nicht selbst schafft, ist Euch ein Buch mit sieben Siegeln. Aber wahrlich, ich warne Euch bei dem Andenken dieses grossen Toten. Fahrt Ihr so fort, so soll Euch dieses Schwert zerschlagen!" — — —

Man wird ja dereinst auch Bendemann in Düsseldorf ein Denkmal setzen, und die Opposition wird nicht so gross sein, wie beim Denkmal Heine's. Aber ich weiss ein Denkmal, welches ihm gleich dargebracht werden kann, und kein schöneres wird je aus der Hand eines Künstlers hervorgehen. Im Schlosse zu Hannover — vielleicht ist das Bild jetzt im Museum — hängt, allen Blicken verborgen, der Jeremias. Unser junger herrlicher Kaiser, der sein Auge überall hat, wolle, so wage ich zu bitten, allergnädigst das Bild der Kunsthalle zu Düsseldorf überweisen, mit dem Beding, dass es in der städtischen Galerie den Ehrenplatz erhalte! Ich handle ohne Auftrag, aber ich handle im Geiste Bendemanns, und das ist meine Legitimation.

Düsseldorf, im Januar 1890. *TH. LEVIN*

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Der Porträt- und Geschichtsmaler B. Plockhorst* in Berlin ist vom Grossherzoge von Baden durch Verleihung des Ritterkreuzes 1. Klasse mit Eichenlaub des Ordens vom Zähringer Löwen ausgezeichnet worden.

*** *Bei dem diesjährigen preussischen Ordensfeste* sind folgende Künstler und Kunstbeamte mit Orden ausgezeichnet worden: Geh. Oberregierungsrat Dr. *Jordan* (Roter Adlerorden 2. Klasse mit Eichenlaub), Geh. Regierungsrat Dr. *Lippmann,* Direktor des Kupferstichkabinets in Berlin (Roter Adlerorden 3. Klasse mit der Schleife), Professor *Forberg* in Düsseldorf, Kupferstecher (Roter Adlerorden 4. Klasse), Prof. *Koch,* Lehrer an der Kunstakademie zu Kassel (Roter Adlerorden 4. Klasse), Professor *Oswald Achenbach* in Düsseldorf (Kronenorden 2. Klasse) und Professor *Max Schmidt,* Landschaftsmaler in Königsberg (Kronenorden 2. Klasse).

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Das Protektorat über die diesjährige internationale Aquarellausstellung in Dresden* hat der König von Sachsen übernommen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

*** *Die Kunst im preussischen Staatshaushalt.* In der Sitzung des preussischen Abgeordnetenhauses vom 24. März knüpfte sich bei der Etatsberatung an das Kapitel „Kunst und Wissenschaft“, Titel: „Kunstmuseen in Berlin“, eine längere Erörterung, in welcher manche interessante Fragen und Thatsachen zur Sprache kamen. Wir geben im folgenden einen Auszug aus den Verhandlungen. Zuerst wies der Abgeordnete *v. Meyer*-Arnswalde darauf hin, dass, während das Ordinarium des Gesamtetats seit dem vorigen Jahre um 106½ Million gestiegen sei, das Ordinarium des Etats für Kunst und Wissenschaft nur um 4380 M. zugenommen habe. Im Extraordinarium sei allerdings etwas besser für die Kunst gesorgt worden, da diesmal 147000 M. mehr ausgesetzt worden seien als im vorigen Jahre. Er sprach seine Freude darüber aus, dass etwas mehr für die lebenden Künstler und die Hebung des Kunstgewerbes gethan würde. Im allgegemeinen aber forderte er, dass im Reiche viel mehr für die Kunst und den Glanz der Kaiserkrone geschehen müsse. Der Reichstag solle dem Kaiser einen bedeutenden Dispositionsfonds zur Förderung der Monumentalbauten sowie der Malerei und Plastik geben. Im besonderen behauptete er, dass für die Provinz Pommern am wenigsten in Kunstangelegenheiten geschehe. — Der Abgeordnete *Seyffardt* bat, die königlichen Museen Sonntag nachmittags und an den Abenden der Wochentage offen zu halten. Die verhältnismässig geringen Kosten dürften dabei nicht in Betracht kommen. Sollten die Museen aber nutzbar sein für die Volksbildung, so müssten sie zu den Stunden offen sein, wo der gemeine Mann sie besuchen kann. Das sei die Hauptforderung, die er an die Verwaltung der Museen zu stellen habe. Die übrigen Klagen, wie die veraltete Einrichtung des Kupferstichkabinets und die unübersichtliche Aufstellung der Gipsabgüsse, kämen erst an zweiter Stelle. — Abgeordneter *Biesenbach* bemängelte die dürftige Ausstattung des Etats in Bezug auf die Förderung der Malerei, speziell der Staffeleimalerei. Während andere Etats bis zu einer erschreckenden Höhe angewachsen seien, werde der Kunstetat immer noch in höchst stiefmütterlicher Weise bedacht. Unter den ausübenden Künstlern sei ein grosser Notstand eingetreten. Er sei zwar überzeugt, dass das nicht am guten Willen des Ministers liege, sondern an anderen Ressorts. Der Staat müsse sich aber des nobile officium bewusst bleiben, die Künstler zu unterstützen. Redner machte dann darauf aufmerksam, dass Amerika unsern Künstlern durch einen Schutzzoll von 25—30 Prozent des Wertes der Bilder verschlossen sei. Der Minister würde ein gutes Werk thun, wenn er seinen Einfluss anwenden wollte für die Beseitigung dieses barbarischen Prohibitivzolles. — Abgeordneter *Goldschmidt* unterstützte die Wünsche des Abgeordneten Seyffardt. Mit wenigen Hunderttausend Mark könnten die Museen mit einer Anlage für elektrische Beleuchtung versehen werden. Redner legt weniger Wert auf die Offenhaltung der Museen am Sonntag, als auf die Möglichkeit des Besuches am Abend, die dringend nötig sei, wenn man das Kunsthandwerk fördern wolle. Auf diese Wünsche und Beschwerden antwortete der Kultusminister Dr. *v. Goßler* ungefähr folgendes: „Ich sage den Herren, die für die Interessen der Kunst eingetreten sind, meinen warmen Dank und würde ihre Wünsche gern erfüllen, wenn ich die notwendigen Mittel hätte. Daran liegt die Sache allein. Wenn es nach meinen Wünschen ginge, so dürfen Sie überzeugt sein, dass die hier vorgetragenen Vorschläge und vieles andere längst erfüllt wären. Die Offenhaltung der Museen am Abend würde nicht nur die Herstellung der elektrischen Beleuchtung, sondern auch die Beschaffung eines neuen Aufsichtspersonals nötig machen, und es würde sich dabei um eine ganz erkleckliche Summe handeln. Ich wäre aber auch schon dankbar, wenn ich einen praktischen Versuch in dieser Beziehung machen könnte. Vor einigen Jahren sind mir mal 20000 M. bewilligt worden, um Versuche zu machen mit der Anwendung des elektrischen Lichtes für Sammlungsräume. Dabei haben wir gesehen, dass sowohl in Bezug auf die unterrichtliche Versorgung der Schüler unserer Kunstanstalten, als auch in Bezug auf den Kunstgenuss grosse Erfolge auf diesem Gebiete zu erzielen sind. Aber die Frage der Teilung des elektrischen Stromes war damals noch nicht gelöst; denn mit dem Glühlichte ist in dieser Richtung nicht viel zu machen. Es kostet zu viel und gewährt nicht immer das nötige Licht. Inzwischen sind grosse Fortschritte in der Teilung des elektrischen Stromes beim Bogenlicht gemacht worden. Was Herr Biesenbach gesagt hat, kann ich nur unterstützen. Ich bin seit Jahren bemüht gewesen, im Interesse der Künstler auf Abstellung des Zolles hinzuwirken, aber mein Einfluss geht in Nordamerika nicht weiter als hier: ich kann kein Parlament zwingen, etwas zu thun, was es nicht selbst will. Den Ausführungen des Herrn Biesenbach über Staffeleimalerei will ich nicht entgegentreten, aber die Notlage stellt sich krasser bei den Bildhauern dar. Sie sind mehr an kostbares Arbeitsmaterial und Arbeitsräume gebunden als der Staffeleimaler. Kann der Maler zeichnen, so findet er als Zeichner noch sein mühsames Brot. Aber ein Bildhauer ist schlimmer daran. Er kann allenfalls Ornamente machen für grosse Neubauten, aber die früher bestandene Möglichkeit, für das Kunstgewerbe zu arbeiten, ist ihm jetzt verschlossen; denn die Schüler der kunstgewerblichen Anstalten machen die Sache besser, weil sie das Material besser beherrschen. Der Bildhauer, der ein Atelier haben muss für einen hohen Preis — das ist das erste, während der Maler sich mit einem Zimmer behelfen kann — und der kostbares Material an Sandstein oder Marmor braucht, ist, wenn er einmal in Verfall kommt, kaum noch zu retten. Die „veraltete“ Einrichtung des Kupferstichkabinets, von der Herr Seyffardt sprach, kann ich nicht zugeben. Dasselbe ist in letzter Zeit viel besser eingerichtet worden, wir haben einen grossen Oberlichtsaal hergestellt, welcher eine bessere Betrachtung der Stiche ermöglicht, und es wird nach einem

einheitlichen Plan ein solcher Wechsel in den ausgestellten Kupferstichen herbeigeführt, dass, wenn jemand regelmässig hingeht, er im Laufe einiger Jahre eine ausserordentliche Belehrung erhält. So weit der beschränkte Raum reicht, ist das Kabinet sehr gut eingerichtet. Was die Klagen des Abg. v. Meyer in Bezug auf Pommern betrifft, so thut es mir leid, wenn innerhalb der Provinzen keine Ausgleichung stattfindet. Die Verwertung dieses Fonds, von dem Herr v. Meyer geredet hat, ist so geregelt: die Provinzen müssen ein Unternehmen ihrerseits beginnen, und dann erst tritt der Staat, wenn an ihn ein Gesuch herankommt, helfend ein. Die Initiative in Pommern ist aber leider keine grosse, und es wäre dringend wünschenswert, wenn die Worte des Herrn v. Meyer auf fruchtbaren Boden fielen. Es giebt in Pommern gar keine Museen." — Nach dieser Rede des Ministers sprachen sich noch die Abg. Freiherr von *Heeremann* und Graf *Limburg-Styrum* gegen die Einführung der elektrischen Beleuchtung aus, wobei ersterer geltend machte, dass das elektrische Licht auf die Gemälde schädlich wirke, sie auch nicht zu richtiger Wirkung kommen lasse. — Bei dem Titel „Kunstgewerbemuseum" fragte Abgeordneter *Goldschmidt* den Minister, ob er schon dem in der Schrift eines früheren Lehrers am Kunstgewerbemuseum (Meurer) niedergelegten Gedanken des Studiums der Naturformen in den gewerblichen Schulen näher getreten sei. Darauf erwiderte der Kultusminister: „Die Anregung, welche Meurer in seinem Buche gegeben hat, ist nicht unbeachtet geblieben. Das Resultat der Prüfung dieser Frage kommt mir in den allernächsten Tagen zu. Ganz unvorbereitet trifft uns dieser Vorschlag nicht. In der hiesigen technischen Hochschule wird das Studium der Pflanzenornamentik nach diesem Grundsatze schon eifrig und mit gutem Erfolge betrieben. Ich habe ein besonderes Pflanzenhaus eingerichtet, in welchem der Akanthuskultur eine besondere Aufmerksamkeit zugewendet wird, um das Akanthusornament mit neuen Formen zu beleben. Es sind durch diese Studien auch bereits eine Reihe von neuen Motiven in die Flachornamentik gekommen."

*** *Die Vorarbeiten für den Neubau des Berliner Domes* sind, wie die Berl. Pol. Nachrichten melden, soweit vorgeschritten, dass die Prüfung und Festsetzung des Bauplanes und des Anschlages durch die oberste Baubehörde erfolgen kann. Nach den bestehenden Vorschriften über die formellen Voraussetzungen der Etatsaufstellung müssen die Neubedürfnisse der verschiedenen Ressorts bis zum 1. Juli nicht nur angemeldet, sondern auch vorschriftsmässig begründet sein. Zu der vorschriftsmässigen Begründung von neuen Bauten gehört die Superrevision des Projektes und Kostenanschlages. Es ist demnach zu erwarten, dass, nachdem bereits durch den laufenden Etat eine Rate zu Vorarbeiten für den Dombauplan bewilligt ist, der Bau selbst zur Anmeldung für den Staatshaushaltsetat des Jahres 1891 bis 1892 gelangen kann.

⊙ Prof. *Heinrich von Angeli* hat kürzlich ein Porträt der *Kaiserin Friedrich* vollendet, welches für einige Tage in Schulte's Kunstausstellung in Berlin zu sehen war. Es ist ein Brustbild ohne Hände, dessen schlichte Auffassung ganz der Witwentrauer entspricht, in der die hohe Frau auf dem Bilde erscheint. Der Kopf ist von der linken Seite in scharfem Profil gesehen, die Augen sind nach oben gerichtet. Das Haupt bedeckt die schwarze Krepphaube, von welcher der Witwenschleier herabfällt, der die Schultern umhüllt und nur den herzförmigen Halsausschnitt des Kleides frei lässt. Nur das Band und der Stern des Schwarzen Adlerordens unterbrechen die Farbe der Trauer. Der Kopf, der sich durch vollkommene Porträtähnlichkeit auszeichnet, ist mit grosser plastischer Schärfe modellirt, und die Charakteristik ist lebensvoller, die malerische Behandlung geschmeidiger, als an den meisten Bildnissen, die H. von Angeli in den letzten Jahren gemalt hat.

*** *Die bayerische Abgeordnetenkammer* hat in ihrer Sitzung vom 28. März nach erregter Debatte anstatt der für Erwerbung neuer Kunstwerke geforderten 120000 M. nur 60000 M. bewilligt. Die im Kultusetat für Neubauten geforderten Titel wurden zumeist bewilligt.

AUKTIONEN.

x. — *Frankfurter Kunstauktion.* Am 7. Mai wird in Frankfurt a. M. von der Kunsthandlung *F. A. C. Prestel* eine Reihe von Handzeichnungen aus der Sammlung *Mitchell* in London zum öffentlichen Ausgebot gebracht. Es sind insgesamt 104 Blätter die durchweg das lebhafteste Interesse beanspruchen, darunter 10 Holbeins, 20 Dürer (von denen Lippmann 17 in seinem bekannten Dürerwerke veröffentlichte) und andere kunsthistorische Sterne erster Grösse.

x. — *Kölner Kunstauktion.* Die Firma *J. M. Heberle* (Lempertz Söhne) in Köln bringt am 14. April und folgende Tage die Waffensammlung des verstorbenen Malers *F. A. de Leuw* in Düsseldorf, sowie die ausgewählten Kunstsachen und Antiquitäten aus dem Nachlasse der Herren *Peter Floh* in Krefeld und *F. E. Richter* in Köln zur Versteigerung. Ausser den zahlreichen Waffenstücken, Rüstungen, wie Speere, Spiesse, Hellebarden, Partisanen, Spontons, Schwerter, Säbel, Streitbeile, Gewehre, Pistolen, Sättel, Kandaren, Steigbügel und Sporen, führt der Katalog Töpfereien, Porzellane, Glas, Elfenbein, Emaillen, Arbeiten in Metall, Miniaturen und Gemälde, Stein- und Perlmutterarbeiten, textile Erzeugnisse, Möbel und Geräte, im ganzen 1524 Nummern auf. Sieben Lichtdrucke, welche Abbildungen der hervorragendsten Stücke bringen, sind dem Verzeichnisse beigegeben.

ZEITSCHRIFTEN.

The Magazine of Art. April 1890.
Portraits of Robert Browning. I Von W. M. Rossetti (Mit Abbild.) — Misnamed pictures in the Uffizi gallery. Hameln The town of „the pied piper", or „der Rattenfänger". Von K. M. Macquoid. (Mit Abbild.) — Newlyn and the newlyn school. Von W. Christian Symons. I. (Mit Abbild.) — Modern Venetian glass, and its manufacture Von Wallace-Dunlop. — The passion of our lord, as depicted at the national gallery. (Mit Abbild.) — Kunstbeilagen: Lord Heathfield. Nach dem Gemälde von Reynolds radirt von Rajon. — Lady Selina Meade. Holzschnitt.

Architektonische Rundschau. 1890. Band VI. Heft 6.
Tafel 41 und 42. Ansicht und Schnitt des Volkstheaters in Budapest, erbaut von Fellner & Helmer in Wien. — Taf. 43. Stallgebäude für Herrn R. Lesser in Berlin. Erbaut von Gebrüder Triebus. — Taf. 44. Villa Ladenburg in Mannheim; erbaut von W. Manchot. — Taf. 45. Rathaussaal zu Überlingen am Bodensee. Meister J. Russ in Ravensburg. 15. Jahrhundert. — Taf. 46. Haus Basedow in Hamburg. Erbaut von Puttfarchen & Janda. — Taf. 47. Palastthüre aus Trient. Aufgenommen von L. Müller in Wien. — Taf. 48. Wohnhaus Hauberisser in der Schwanthalerstrasse in München.

Die Kunst für Alle. 5. Jahrg. 13. Heft.
Rembrandt als Erzieher. — Modelle. Novellenkranz von J. Proelss. VII. — Pariser Briefe von Otto Brandes. (Mit Abbild.) — Kunstblätter (Autotypien): St. Cäcilia von A. Hirschl. — Der Besuch bei der Grossmutter. Von Fr. Vinea. — Am Würmkanal. Von P. Weber.

Gewerbehalle. 1890. Nr. 4.
Taf. 22. Lampen. Von P. Stotz in Stuttgart. — Taf. 23. Kamin im engl. Stile. Entworfen von C. Cario in Oeynhausen. — Taf. 24. Sessel aus St. Domenico in Bologna und St. Berardino in Verona. — Taf. 25. Grabstein der Familie Schiller auf dem Pragfriedhof in Stuttgart. Entworfen von Aug. u. Alb. Schiller, ausgef. von Bildhauer Höschele. — Taf. 27. Ornamente, entworfen von C. Kloucek in Prag. — Taf. 28. Spitze in der Technik der venezianischen Point de roseline; entworfen vou H. Schnabl, ausgeführt von A. Schnabl.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN — KÖLN
Heugasse 58. — Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 22. 10. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

AUSSTELLUNG DER KUNSTGESCHICHTLICHEN GESELLSCHAFT IN BERLIN.

I.

Die im Spätherbst 1886 begründete Kunstgeschichtliche Gesellschaft in Berlin, in der Beamte der Kunstverwaltung, Kunstschriftsteller, Kunstfreunde und Sammler einen Vereinigungspunkt gefunden haben, der manche Gegensätze abgeschliffen, den Austausch der Meinungen erheblich gefördert hat und die Interessenten über alle Erscheinungen des internationalen Kunstmarktes und der Kunstlitteratur auf dem Laufenden erhält, ist nunmehr mit einem Unternehmen in die Öffentlichkeit getreten, das weiteren Kreisen einen Einblick in den reichen Besitz der Berliner Kunstsammler gewährt. Dieser Kunstbesitz hat sich in den letzten sieben Jahren so vermehrt, dass die gegenwärtige Ausstellung, trotz ihrer Beschränkung auf die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts, die 1883 zu Ehren der silbernen Hochzeit des Kronprinzenpaares veranstaltete nicht nur durch die Zahl der ausgestellten Kunstwerke — es sind etwa 350 Gemälde gegen 250 im Jahre 1883 — erheblich übertrifft, sondern dass sie auch nur sehr wenige Gemälde enthält, die bereits 1883 zu sehen waren. Unter diesen sind die hervorragendsten ein grosses Gemälde von *Rubens* aus dem kgl. Schlosse, welches Diana mit ihren Nymphen von Satyrn im Bade überrascht darstellt, ein köstliches, durch meisterhafte Behandlung des Fleisches und durch den warmen Goldton ausgezeichnetes Werk aus Rubens' letzter Zeit, und der kleine frühe *Rembrandt* vom Jahre 1628 „Simson und Delila", welcher ebenfalls zum Inventar des kgl. Schlosses zu Berlin gehört. Diese Bilder sind vornehmlich deshalb wieder zur Ausstellung gelangt, weil sie inzwischen einer Reinigung bezw. Restauration unterzogen worden sind, die ihre ursprüngliche koloristische Erscheinung erst zur richtigen Geltung bringt.

Der Begriff „Privatbesitz" ist bei der Auswahl der zur Ausstellung gebrachten Kunstwerke so aufgefasst worden, dass man auch den Besitz der kgl. Schlösser und der Mitglieder der kgl. Familie zur Beteiligung erbeten hat, und bei der Durchmusterung des kgl. Privatbesitzes für diesen Zweck hat man nicht nur eine Reihe von Bildern gefunden, deren Wert bisher unterschätzt wurde, sondern auch einige Funde und Entdeckungen gemacht, die für die Kunstgeschichte von Interesse sind. So hat man — wir heben nur einige Beispiele hervor — wieder zwei Gemälde von *Rubens* ausfindig gemacht, welche in dem bekannten Kataloge verzeichnet sind, der zur Versteigerung von Rubens' Nachlass aufgestellt und gedruckt worden war: eine sterbende Kleopatra (im Katalog irrtümlich eine sterbende Dido genannt) und die aus dem Meerschaum geborene Venus mit einer Gruppe von Nymphen und Meeresgottheiten, die in der Malweise und in den Typen eng verwandt ist mit dem grossen Berliner Rubens aus der Galerie Schönborn „Neptun und Amphitrite" (die Gemälde aus Rubens' Nachlass sind durch eine Bezeichnung auf der Rückseite kenntlich). Ein kunstgeschichtliches Kuriosum ist eine kleine Kopie nach der ursprünglichen Komposition des bekannten Bildes von Rubens im Brüsseler Museum „Venus in der Schmiede des Vulkan", welche laut Inschrift von Mattys van Berghe (1615—1687) *„imitando"* (durch Nachahmung) ausgeführt worden ist. Ferner sind wieder mehrere Gemälde

aus jener Jugendepoche *van Dycks* aufgefunden worden, die durch die Forschungen Bode's ein so völlig neues, jedermann überraschendes Licht erhalten hat, dass man erst einige Zeit abwarten muss, ehe man sich an den neuen, blendenden Glanz gewöhnt. Ein kolossales, durch einen prachtvoll geschnitzten Rahmen ausgezeichnetes Doppelbildnis des Grossen Kurfürsten und seiner Gemahlin Luise Henriette, das bisher als ein Meisterwerk des Willem van Honthorst, des Hofmalers des Grossen Kurfürsten, galt, ist durch Vergleich mit einem bezeichneten Einzelbildnisse Friedrich Wilhelms im Schlosse zu Charlottenburg als eine Arbeit des *Pieter Nason* erkannt worden. Es konnte noch nicht nachgewiesen werden, ob dieser von 1639 bis 1680 im Haag ansässige Meister auch in Berlin am kurfürstlichen Hofe thätig gewesen ist oder ob er den Kurfürsten und seine Gemahlin bei einem ihrer Besuche im Haag gemalt hat. Die Beziehungen des Grossen Kurfürsten zur niederländischen Kunst und die Thätigkeit holländischer Künstler in Berlin sind übrigens von so grossem kultur- und lokalgeschichtlichen Interesse, dass die Veranstalter der Ausstellung auf den Gedanken gekommen sind, in einer thunlichst abgesonderten Abteilung ein Gesamtbild dieses zwar bescheidenen, aber doch unter mannigfachen Gesichtspunkten interessanten Blattes der Kunstgeschichte zu bieten.

Dr. *Seidel*, der Kustos der Kunstsammlungen des kgl. Hauses, hat für diese Abteilung die Auswahl getroffen, mit Unterstützung von Geh. Rat Dr. *Bode*, dem auch die Zusammenstellung des übrigen Teils der Gemälde verdankt wird, während Geh. Rat Dr. *Lippmann* die Anordnung des kunstgewerblichen Teils der Ausstellung übernommen hatte, der zumeist von einer ausgewählten, fast alle Perioden und Zweige dieser Spezialindustrie mit Stücken ersten Ranges vertretenden Sammlung *Delfter Fayencen* gebildet wird. Trotz der sorgfältigen Auswahl Dr. Seidels kann jene Abteilung aber keine richtige und erschöpfende Vorstellung von allem gewähren, was der Grosse Kurfürst für Erwerbung von Kunstwerken gethan hat, da ein grosser Teil von ihnen durch Friedrich Wilhelm III. den kgl. Museen bei ihrer Begründung überwiesen worden ist. Archivalische Forschungen, die Dr. Seidel angestellt hat und die er zu veröffentlichen beabsichtigt, liefern jedoch manche Ergänzung und Aufklärung im einzelnen. So erfahren wir aus ihnen, dass der besonders durch seine Stillleben bekannte Maler *Hendrik de Fromantiou* der Agent des Kurfürsten war, den dieser mit Ankäufen von Kunstwerken in den Niederlanden betraute. Einmal war dem Kurfürsten von einem holländischen Kunsthändler eine Anzahl von angeblichen Gemälden Raffaels, Tizians, Correggio's u. a. verkauft worden, die sich nachträglich als Kopien herausstellten. Das hatte einen Prozess zur Folge, und der Energie und der geschickten Vermittelung de Fromantiou's gelang es, den Kauf wieder rückgängig zu machen. Aus anderen Aktenstücken erfahren wir, dass es dem Kurfürsten gelegentlich um den Besitz eines Blumenstückes von Daniel Seghers zu thun war. Die Jesuiten in Antwerpen befanden sich im Besitz eines solchen und schickten dem protestantischen Fürsten das Bild, um sich ihm gefällig zu erweisen, wofür ihnen der Kurfürst ausser anderen Gegengaben eine Reliquie des hl. Laurentius zugehen liess, die laut Certifikat aus dem Dom zu Köln an der Spree stammte.

Die holländischen Maler, welche am Hofe Friedrich Wilhelms und seines Nachfolgers arbeiteten, hatten vornehmlich Familienporträts, Schlachtenbilder, Schiffsporträts und Allegorien auf festliche Ereignisse auf die Geburt von Prinzen und Prinzessinnen, einmal auch einen toten Prinzen auf dem Paradebett zu malen. Ausser den Arbeiten von Willem van Honthorst, der fast zwanzig Jahre lang, von 1647—1664, in Berlin thätig war, und von Nason haben alle diese Bilder keinen grossen künstlerischen Wert. Ein in der Kunstgeschichte bisher nur dem Namen nach bekannter holländischer Maler *W. F. van Roye* hatte die besondere Obliegenheit, alle Abnormitäten und Monstrositäten von Früchten, Pflanzen, Blumen, Sträuchern und dergleichen mehr zu malen, welche in dem kurfürstlichen Ziergarten, dem heute noch sogenannten „Lustgarten“, gezogen wurden. Die Ausstellung hat eine Reihe solcher Naturporträts aufzuweisen, welche uns vor der Kunst des Malers keine grosse Achtung einflössen würden, wenn wir nicht zugleich zwei frei komponirte Stillleben van Roye's zu sehen bekämen, denen Geschmack des Arrangements und Feinheit der Färbung nicht abzusprechen ist. — Beiläufig sei erwähnt, dass der Grosse Kurfürst, wie Dr. Seidel gleichfalls aus den Akten festgestellt hat, den Versuch gemacht, die Delfter Fayenceindustrie in Berlin heimisch zu machen. Er liess Töpfer und Maler kommen, die sich für einen bestimmten Wochenlohn zu arbeiten verpflichteten, und es sind in der That Thonwaren im Delfter Geschmack in Berlin fabrizirt worden, von denen die Ausstellung auch einzelne Stücke von nicht hervorragendem künstlerischen Wert vorführt.

Desto reicher und imposanter ist die Ausstellung der wirklichen Delfter Fayencen, zu welcher Prachtstücke aus königlichem Besitz und aus dem der Gräfin von Schwanenfeld, des Geh. Rats Lippmann, des Herrn Gumprecht u. a. hergegeben worden sind und in der nicht nur alle Typen der Delfter Fayence mit Ausnahme des sog. schwarzen Delft, sondern auch die hervorragendsten Fayencemaler vertreten sind. — Da zur Zeit, wo diese Zeilen zum Druck abgesandt werden müssen, der Katalog der Ausstellung, die am 1. April im Uhrsaale und den beiden angrenzenden Räumen der Akademie eröffnet worden ist, noch nicht ausgegeben worden war, müssen wir uns ein näheres Eingehen auf Einzelheiten auf die folgenden Artikel versparen. Für heute bemerken wir nur soviel, dass ausser Rubens und van Dyck, Snyders, Fyt, Seghers, Teniers, Ryckaert, Frans Hals, Rembrandt, Terborch, Jan Steen, Pieter de Hooch, N. Maes, Salomon und Jakob van Ruisdael, Philips de Koning, Aart van der Neer, J. Brueghel, Brouwer, Ostade, A. Cuyp, van Goyen, Molenaer, und die hervorragendsten holländischen Stilllebenmaler wie van Beijeren, Heda, Kalf, Pieter Claesz, Juriaen van Streeck, Maria van Oosterwijck vertreten sind.

ADOLF ROSENBERG.

VOM LEIPZIGER MUSEUM.

II.

Eine besonders reiche Zuwendung erhielt das Museum durch das Vermächtnis der im September 1888 verschiedenen Frau Elisabeth verw. Dr. Seeburg, geb. Salomon. Die kunstsinnige Dame, die als Malerdilettantin selbst thätig war, während ihrer vielfachen Aufenthalte in Italien die klassische Kunst an der Quelle zu studiren und ihr nachzuempfinden Gelegenheit gehabt und dem Verkehr mit deutschen Künstlern manche Anregung und Förderung ihrer Ideen danken durfte, hatte schon bei Lebzeiten dem Leipziger Museum warmes Interesse zugewendet und ihm noch ein Jahr vor ihrem Tode ein Bild von August Heinrich Riedel „Albanerin mit Kind“ geschenkt. Ihr Vermächtnis, soweit es das Leipziger Museum betraf, wies nicht weniger als 16 Nummern auf. Und zwar: eine in Aquarell ausgeführte „Kreuzigung“ von Joseph Anton Koch (in Holzschnitt nachgebildet in „Dohme's Kunst und Künstlern des 19. Jahrhunderts“), die jedenfalls einem Cyklus von Bildern zum Neuen Testament angehört. Raczynski erwähnt wenigstens in seiner „Geschichte der neuern deutschen Kunst“ (1841, III, S. 305) einen derartigen Cyklus mit der Bemerkung, dass in Kochs Portefeuilles sich mehrere Bilder davon erhalten hätten, darunter eine „Kreuzigung Christi“, die „wenn sie je veröffentlicht werden sollte, am meisten Aufmerksamkeit erregen würde.“ Es kann kaum bezweifelt werden, dass das hier genannte Bild mit dem aus dem Nachlasse der Frau Dr. Seeburg stammenden identisch ist. Die in kräftigen Farben gehaltene figurenreiche Komposition, in welcher der Künstler auf die Betonung der Landschaft, die Hauptstärke seiner Kunst, verzichtet hat, lässt deutlich in einzelnen Figuren und Gruppen den Einfluss klassischer Vorbilder aus der Renaissancekunst erkennen; trotz des Mangels einer jeden Bezeichnung stehen wir nicht an, das Bild Kochs bester Zeit (etwa den Jahren 1815 bis 1820) zuzuschreiben. Die „Grablegung Christi“ von Peter v. Cornelius, ein auf Holz gemaltes, nur im Hintergrunde und in einigen Figuren in Farben, im übrigen aber nur in Umrisslinien ausgeführtes Gemälde, dürfte zeitlich den Fresken mit Darstellungen aus der Geschichte Josephs aus der Casa Bartholdy nicht allzu fern stehen und vielleicht den ersten, aus irgend welchem Grunde unvollendet gebliebenen Entwurf zu einem später in den Besitz des Thorwaldsen-Museums in Kopenhagen übergegangenen Gemälde desselben Gegenstandes bilden. Zu diesen beiden Gemälden gesellen sich Bilder von nicht minder kunstgeschichtlicher Bedeutung; so ein „Sturm auf der See“ (nordisches Motiv) von dem älteren Friedrich Preller, eine farbenprächtige Landschaft mit Tobias und dem Engel als Staffage von Johann Wilhelm Schirmer, eine Zeichnung „Der Engel des Trostes“ von Eduard Steinle, ein Ölgemälde „Abraham und die Engel“, das bedeutendste Tafelgemälde des um die Freskoausschmückung der Leipziger Museumsloggia hochverdienten Theodor Grosse, eine historische Landschaft, die leider auf der linken Seite vermutlich infolge grosser Wärme beschädigt ist, von Franz Dreber, ferner ein männlicher Kopf von Passarotti, ein „Seestück“ von Fritz Sturm, eine Zeichnung „Nemisee“ nach Franz Dreber von Frau Dr. Seeburg selbst, eine Statuette „Goldschmieds Töchterlein“ von Joseph Kopf, eine ebensolche von Karl Schlüter „Wasserträgerin“, ein kleines Skizzenbuch von Friedrich Overbeck und 21 Originalbleistiftzeichnungen, Motive aus den Sabinerbergen (gegen 1820 entstanden) von Joseph Anton Koch. Zwei sehr schöne, ebenfalls aus dem Nachlasse der Frau Dr. Seeburg stammende Renaissanceruhebänke (Truhen) mit reicher Ornamentschnitzerei sind in den Skulpturensälen im Erdgeschoss aufgestellt worden.

Eine weitere, mit dem vorstehend erwähnten Vermächtnis indirekt zusammenhängende Zuwendung erfuhr das Museum dadurch, dass sich die hier lebende Schwester der Frau Dr. Seeburg, Frau Hedwig von Holstein, bewogen fand, sieben Bilder aus ihrem eigenen Besitz der Schenkung ihrer Schwester hinzuzufügen. Es sind zwei Landschaften von Joseph Anton Koch: „Grimselpass“ aus dem Jahre 1818 und eine Farbenskizze „Nauplia“, angeblich aus dem Jahre 1836; ein Studienkopf (wendisches Mädchen) von Ludwig Knaus, ein Mädchenkopf von Elisabeth Jerichau-Baumann, eine Landschaft aus dem Jahre 1824 von Johann Christian Reinhart, dem ehemaligen Schüler von Oeser in Leipzig, später, als er nach Rom übergesiedelt war, unter dem Einflusse Kochs stehend, ein „Gebirgspass“, Motiv aus der Nähe von Torbole am Gardasee, von Hermann Hartwich sowie endlich ein weibliches Brustbild „Juanita“, eine schwarzlockige Südländlerin, von Heinrich Bürck.

Von dem Rate der Stadt wurde aus den etatsmässigen Mitteln (gegenwärtig 10000 Mark jährlich) sowie aus den zur Verfügung stehenden Vermächtnissen eine Reihe von Bildern für die Galerie angekauft, von denen einige zweifellos, mögen die ästhetischen Urteile auch noch so sehr auseinandergehen, zu den bedeutendsten Erwerbungen gehören, die an modernen Meistern je für das Museum gemacht worden sind. Das gilt in erster Linie — eine chronologisch geordnete Aufzählung ist hier nicht notwendig — von zwei Porträts, die allenthalben grosses Aufsehen hervorgerufen haben. Nachdem schon lange der Wunsch gehegt worden war, von Franz v. Lenbach eines seiner zeitgenössischen Bildnisse zu besitzen, bot sich im Frühjahr 1888 die Gelegenheit, ein Porträt des Reichskanzlers Fürsten Bismarck zu erwerben, das der Künstler in den letzten Dezembertagen des Jahres 1887 in Friedrichsruhe begonnen hatte. Als der Kauf eben abgeschlossen werden sollte, traf die Nachricht von dem Ableben Kaiser Wilhelms ein, und da man wusste, dass Lenbach ein Bildnis aus den letzten Lebensjahren (Herbst 1886) des greisen Monarchen besass, so wurde in Erwägung gezogen, ob es nicht zu empfehlen sei, mit dem Bismarckbilde das des Kaisers anzukaufen und somit von dem unbestritten bedeutendsten Porträtisten der Gegenwart die Bildnisse der beiden grössten Heroen der neueren deutschen Geschichte dem Museum zu sichern. Der Rat beschloss den Ankauf der beiden Gemälde, und zwar des Bismarckbildnisses von den Zinsen der Petschke-Stiftung, das des Kaisers aus der Grassi-Stiftung. Über die beiden Porträts ist an dieser Stelle nichts weiter hinzuzufügen; sie sind allbekannt und das Kaiserbild ist in vielen Tausenden von Kunstblättern vervielfältigt worden. Es ist kein Geheimnis, dass das letztere in Leipzig selbst verhältnismässig wenig Anerkennung, desto mehr Würdigung auswärts erfahren hat. Dass es sich um ein Kunstwerk ersten Ranges handle, darin stimmten wohl die meisten überein; aber während die einen meinten, dieser Kaiser in seiner frappanten naturalistischen Auffassung gehöre in keine öffentliche Galerie, weil das Ideal von der Person des grossen Monarchen in der Vorstellung späterer Geschlechter von dem Leipziger Bilde beeinflusst werden könne, griffen die anderen die technische Behandlung und breite Ausführungsweise an, die bei Lenbach, mit Ausnahme der Köpfe, in denen sich seine ganze geniale Künstlernatur offenbart, etwas flüchtig, besser gesagt, skizzenhaft zu sein pflegt. Was diese Vorwürfe besagen wollen, ist jetzt nicht mehr zu erörtern. Auch hat es den Anschein, als wolle die anfangs erregte Stimmung einer objektiveren, nicht die persönliche Geschmacksrichtung zum Ausdruck bringenden Auffassung Platz machen. Zu erwähnen ist indessen noch, dass Lenbach selbst den unscheinbaren ersten Rahmen des Bildes durch einen neuen, reich ornamentirten und monumental wirkenden auf eigene Kosten ersetzt hat, sowie dass die „Verlagshandlung für Kunst und Wissenschaft“ in München als Entschädigung für das ihr überlassene photographische Vervielfältigungsrecht des Kaiserbildes grosse kunstgeschichtliche Publikationen ihres Verlages (darunter die kostbare Ausgabe der Handzeichnungen der alten Pinakothek zu München) im Betrage von 1400 Mark dem Museum überwiesen hat, eine Thatsache, die jedenfalls auf die Wertschätzung, die das Kaiserbild sonst gefunden hat, ein bezeichnendes Licht wirft.

Noch vor der Wiedereröffnung des Museums war Fritz v. Uhde's Gemälde „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ vom Rate aus dem Legat des Herrn August Adolf Focke angekauft worden. Es ist von allen Bildern des Meisters, welche jene eigenartige realistische Tendenz verfolgen und die biblischen Stoffe in ein Bild des unmittelbaren, gegenwärtigen Lebens verwandeln, vielleicht das bekannteste, jedenfalls das bedeutendste, und wir wissen genau, dass Uhde selbst von allen seinen Werken den meisten Wert auf das Leipziger Bild legt. — Aus dem Vermächtnis der Frau Lohmann, geborene Pensa, wurde Christian Kröners schönes Tierstück „Zur Brunstzeit, Motiv am Brocken“, angekauft, ein durch lebens-

wahre Charakteristik wie unmittelbare Auffassung des Tierlebens sich auszeichnendes Bild, das in dem bedeutenden Künstler auch den leidenschaftlichen Weidmann verrät; ferner aus eben demselben Focke-schen Legat wie Uhde's Bild Anton v. Werners Aquarell „Der rote Prinz“, ein Motiv, in dem der Künstler eine Scene aus dem Berliner Schloss schildert, wie Kaiser Wilhelm Cercle abhält, auf den Prinz Friedrich Karl in der roten Uniform seines Husarenregiments zuschreitet. Andreas Achenbachs „Leuchtturm bei Ostende“, ein grossartiges, koloristisch effektvolles Seestück aus des Künstlers bester Zeit (1862), hat sich allgemeinerer Anerkennung und Bewunderung zu erfreuen gehabt, und man darf es ohne Scheu aussprechen, dass das Leipziger Museum mit dem genannten Bilde nicht nur eines der bedeutendsten Bilder Achenbachs, sondern überhaupt der ganzen modernen Marinemalerei erworben hat.

Von den weiteren Erwerbungen des Rates sind schliesslich hier noch zu nennen: drei Aquarellstudien „Ansicht der Akropolis von Athen“, „Inneres eines arabischen Hauses in Kairo“ und „Heilige Grabeskirche in Jerusalem“ von unserem greisen Leipziger Meister Karl Werner (diese Ankäufe aus den Mitteln der „Stiftung für die Stadt Leipzig“, s. u.), sowie aus den Zinsen der Petschke-Stiftung ein Gemälde des Münchener Heinrich Zügel (erworben auf der Versteigerung der Salm-Reifferscheidtschen Gemäldesammlung in München).

Nicht minder ergebnisvoll war die Wirksamkeit des Leipziger Kunstvereins, der nach seinen jetzigen Satzungen nach Abzug sämtlicher Unkosten zwei Drittteile seiner Einnahmen zum Ankauf von fertigen oder zur Bezahlung von bestellten Kunstwerken für das städtische Museum verwendet. Auch hier waren es wieder zum Teil Vermächtnisse kunstsinniger Leipziger Bürger, welche das Mass der vom Kunstverein ermöglichten Ankäufe bestimmten. So wurde aus dem Vermächtnis Dominik Grassi's das bekannte Bild Arnold Böcklins „Toteninsel“ für 18000 Mark erworben, ein durch seine eigentümlich poetische Auffassung wie durch Tiefe und Leuchtkraft der Farben sich auszeichnendes Werk des Meisters, eine originelle Verkörperung der Idee des Todes, die ohne jede allegorische Anspielungen sich lediglich auf Elemente beschränkt, welche die Landschaft darbietet. Von allen Landschaftsbildern Böcklins ist die „Toteninsel“ jedenfalls das reifste und mit der grössten Virtuosität ausgeführte. Das Bild hat viel Aufsehen gemacht und der Künstler hat sich veranlasst gesehen, es mehrere Male zu wiederholen; das angeblich ältere Exemplar befindet sich in Privatbesitz in Worms, das jüngere im Leipziger Museum, ein drittes ebenfalls in Privatbesitz, irren wir nicht, in Frankfurt a. M. — Aus dem künstlerischen Nachlasse Karl Spitzwegs gelang es, ein prächtiges Gemälde „Zwei Mädchen auf der Alm“ zu erwerben, eine stimmungsvolle, koloristisch bedeutende Landschaft. Auf der bereits erwähnten Versteigerung der Gräflich Salm-Reifferscheidtschen Gemäldesammlung im Sommer 1888 in München wurden drei Bilder angekauft: ein Seestück „Sturmbewegte See“ des verstorbenen Berliner Genre- und Marinemalers Charles Hoguet (aus dem Vermächtnis des Herrn Aron Meyer), ein Tierstück „Stier und Rabe“, von dem trefflichen Friedrich Voltz, sowie endlich eine „Norwegische Küste“, von Hans Gude. Mehrere Aquarelle lieferten die vom Kunstverein veranstalteten Sonderausstellungen: von Hermann Krabbes eine prächtige Landschaft „Aus Villa d'Este in Tivoli“, sowie ein nicht minder bedeutendes Architekturstück, „Innenansicht von San Marco in Venedig“, von dem Leipziger Architekten Karl Weichardt eine mit peinlichster Sorgfalt und feiner künstlerischer Beobachtung aller architektonischen Einzelheiten ausgeführte Darstellung des Konstantinsbogens in Rom, endlich drei Aquarellstudien des vorzugsweise als Illustrator bekannten und geschätzten verstorbenen Ludwig Burger.

Mit besonderer Genugthuung dürfen wir hier noch der „Stiftung für die Stadt Leipzig“ („Rhode“-Stiftung) gedenken, deren Verwaltungskomitee fortlaufend dem Museum sein wohlwollendes Interesse zuwendet. Ausser den genannten drei Aquarellen von Karl Werner, welche aus den Mitteln der Stiftung gekauft wurden, ausser einem zum Ankauf von Achenbachs grossem Seestück beigesteuerten namhaften Beitrag, ist ein lebenswahres Bildnis Hermann Theobald Petschke's von der Hand des Leipziger Akademiedirektors Ludwig Nieper zu nennen, das auf Verfügung des Rates in einem ganz besonderen, der Geschichte Leipzigs und dem Andenken der um die Entwickelung des Gemeinwesens verdienten Männer geweihten Raume aufgestellt worden ist. Es ist das die „Gedächtnishalle von Wohlthätern Leipzigs“, die in der südlichen Loggia des Mittelbaues errichtet, von der Rhode-Stiftung ins Leben gerufen und mit Genehmigung des Rates bis auf weiteres im Museum ihre Stätte haben wird. Zur Zeit befinden sich in dieser Sammlung, welche in das Eigentum der Stadtgemeinde übergegangen ist, ein vom Rate überwiesenes Bildnis Schletters von

Ferdinand von Rayski, eine Marmorbüste des verstorbenen Dr. Karl Lampe, ein Werk Ernst Hähnels (von dem Vorstande des Gustav-Adolph-Vereins dem Museum zu dauernder Ausstellung überwiesen), eine Marmorbüste Gustav Harkorts von dem Leipziger Adolf Lehnert, Bildnisse von Karl Ferdinand Rhode von Paul Kiessling in Dresden, von Karl Christian Philipp Tauchnitz von Leon Pohle, von Ferdinand Wilhelm Mende von Bernhard Plockhorst, von Bürgermeister Koch von Theodor Grosse, von Friedrich August Schumann nach Julius Röting, von Johann Ludwig Hartz, von August Adolph Focke von Ludwig Nieper, von Professor Radius von Georg Schwenk und das erwähnte Petschkebildnis. Es ist ein schöner und pietätvoller Gedanke, die Wohlthäter unserer Stadt nach ihrem Tode auf diese Weise zu ehren.

Nicht eigentlich unter die „neuen“ Erwerbungen als vielmehr zu den „Wiederentdeckungen“ gehören sieben altdeutsche Bilder, die lange Jahre hindurch in den Magazinen des Museums aufbewahrt, endlich einer genaueren Untersuchung unterzogen und von dem Berliner Restaurator Aloys Hauser mit glänzendem Erfolge restaurirt wurden. Diese Bilder mit biblischen Scenen (unter ihnen befindet sich auch der bisher unbekannte, mit einer „Kreuzigung“ geschmückte und einer grossen Reihe von Inschriften versehene Deckel zu Lukas Cranach berühmtem Gemälde „Der Sterbende“) gehören zu der Reihe jener, die im Jahre 1815 auf dem Boden der Nikolaikirche, in der sie als Epitaphien ursprünglich aufgestellt waren, in völlig verwahrlostem Zustande entdeckt, der Stadtbibliothek, dem damaligen städtischen Kunstkabinet, überwiesen wurden und später in den Besitz des Museums übergingen. Der erste, der Nachricht über jene Entdeckung gab, war bekanntlich kein anderer als Goethe. Das grosse lokalgeschichtliche Interesse, das sich an diese Bilder knüpft, lässt bei dem umfangreichen Material, das der Verfasser über sie gesammelt hat, ihre Publikation an einem anderen Orte als wünschenswert erscheinen.

In der kurzen Zeit von vier Jahren sind, zieht man die Summe der im Vorstehenden genannten Kunstwerke zusammen, nicht weniger als 140 Bilder in den Besitz des Leipziger Museums übergegangen, davon weitaus der grösste Teil durch Schenkungen und letztwillige Vermächtnisse oder durch Ankäufe, die durch letztere ermöglicht wurden. Die Schenkungen, welche die Sammlung der Gipsabgüsse bereichert haben, sind hier überhaupt nicht mit aufgeführt worden. Aber auch die baren, jährlich zum Ankaufe von Kunstwerken zur Verfügung stehenden Mittel haben eine bedeutende Vermehrung erfahren. Und diese Thatsache lässt uns noch eines Mannes gedenken, den die Stadt Leipzig unter der grossen Zahl derer, die sie mit Stolz ihre Wohlthäter nennen darf, in erster Linie mit als einen der grössten Förderer des Museums verehrt: *Hermann Theobald Petschke's* des langjährigen treuverdienten Vorsitzenden des Leipziger Kunstvereins, der, am 28. Januar 1888 verstorben, die Stadtgemeinde Leipzig zur Universalerbin seines mehr als eine halbe Million Mark betragenden Nachlasses mit der Bestimmung eingesetzt hat, dass aus diesem Stiftungsfonds hervorragende Kunstwerke der Malerei und Plastik für das städtische Museum in der Richtung angekauft werden sollen, dass „das Museum neben Werken der Renaissance immer mehr einen möglichst vollständigen Überblick der Leistungen der im Gebiete der Malerei und Plastik seit etwa der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bis in die neueste Zeit hervorragendsten Künstler darbiete“. Aus seinem Nachlasse stammend ist seine Büste, ein Meisterwerk Ernst Hähnels, im Treppenhause des Museums aufgestellt worden, da, wo bereits Schletter und Grassi ihren Platz gefunden haben; mit ihnen zusammen bildet er ein Kleeblatt, dessen Andenken zu ehren und zu feiern, eine pietätvolle Pflicht des jetzigen und der kommenden Geschlechter ist. *Dr. J. V.* (*Lpz. Ztg.*)

TODESFÄLLE.

*** *Professor Andreas Müller*, einer der letzten Schüler von Cornelius, der sich später nach Düsseldorf zu Schadow und Sohn gewandt hatte, ist am 29. März zu Düsseldorf im 80. Lebensjahre gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Der Kupferstecher und Radirer Gustav Eilers* in Berlin wurde vom Grossherzog von Sachsen durch Verleihung des Ordens der Wachsamkeit oder vom weissen Falken ausgezeichnet.

KONKURRENZEN.

*** *Mit der Erbauung einer Gedächtniskirche für die Kaiserin Augusta* im Invalidenpark zu *Berlin* ist der Baurat *Spitta* beauftragt worden. Aus einem beschränkten Wettbewerb waren, wie die „Deutsche Bauzeitung“ mitteilt, die Architekten Doflein, Schwechten und Spitta als Sieger hervorgegangen. Für den in romanischen Formen gehaltenen Entwurf des letzteren hat sich der Kaiser entschieden, der sich die schliessliche Auswahl vorbehalten hatte.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Die Ausstellung des „Angelus“ von J. F. Millet* in der Galerie der American Art Association in New York hat einen Ertrag von 205000 Frs. gehabt. Zugleich waren noch

einige andere französische Gemälde und eine Sammlung von Bronzen des französischen Tierbildners *Barye* ausgestellt. Da letzterem in Paris ein Denkmal errichtet werden soll, hat die amerikanische Gesellschaft, wie wir der Chronique des Arts entnehmen, aus jenem Ertrag 30000 Frs. an das Pariser Denkmalkomitee gesandt. Durch eine besondere Subskription wurden in New York für den gleichen Zweck noch 10000 Frs. aufgebracht.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

*** *Schenkungen für die Gemäldegalerie des Louvre.* Eine Gesellschaft von Kunstfreunden hat auf gemeinsame Kosten eine der vorzüglichsten Landschaften *Courbets*, das 1866 gemalte „Rehlager im Walde“ (la remise des chevreuils au ruisseau de Plaisirs-Fontaine) angekauft und dem Louvre übergeben, dessen Verwaltung das Geschenk angenommen hat. Eine andere Schenkung, welche eine Anzahl von Verehrern des Impressionisten *Manet* dem Louvre zugemutet hatte, ist dagegen von dem mit den Vorschlägen betrauten Komitee abgelehnt worden, formell mit dem Hinweis darauf, dass seit dem Tode Manets noch nicht die vorschriftsmässigen zehn Jahre verflossen sind, deren Ablauf die Vorbedingung für die Aufnahme eines Bildes von einem modernen Künstler in die Louvregalerie ist. Es handelt sich um Manets „Olympia“, ein hässliches nacktes Mädchen, welches mit einer schwarzen Katze im Bette liegt und dem eine Negerin eine Blumenstrauss bringt. — Madame Pommery hat dem Louvre ein Hauptbild von *J. F. Millet* „Die Ährenleserinnen“ vermacht, für welches sie 300000 Frs. gezahlt hatte.

*** *356 Berliner Künstler* (Maler, Bildhauer, Architekten und Musiker) haben dem Fürsten *Bismarck* zu seinem 75. Geburtstage folgenden Glückwunsch telegraphisch übermittelt: „In seiner vollendetsten Leistung ragt alles Menschenwerk über das Menschliche hinaus und wird zur gottbegnadeten Kunst, der Mensch zum Werkzeug der Gottheit. In dieser Empfindung senden die unterzeichneten Berliner Künstler ihrem bewundertem Vorbilde, dem Baumeister des Deutschen Reichs, dem Bildner der Germania, dem Schöpfer des grössten nationalen Epos deutscher Geschichte ehrfurchtsvollen Gruss und Glückwunsch. Niemals werden wir aufhören, in Bewunderung, in herzlicher Liebe und unwandelbarer Dankbarkeit der Vergangenheit zu gedenken, sowie der Zukunft zu vertrauen, welche Eurer Durchlaucht den Segen bringen möge, welcher auf jeder treuen Pflichterfüllung ruht.“

*** *Die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft* hat dem Fürsten *Bismarck* zu seinem 75. Geburtstage folgende Adresse überreichen lassen: „Durchlauchtigster Fürst! Als vor fünf Jahren das deutsche Volk in jubelnder Freude und mit Dank gegen die Vorsehung den Tag feierte, an welchem Eure Durchlaucht das siebzigste Lebensjahr vollendet hatten, da flocht auch die Deutsche Kunstgenossenschaft ein Blatt in den Ruhmeskranz, welchen Bewunderung, Verehrung und Dankbarkeit Ew. Durchlaucht darbrachten. Die Welt bewunderte in Ew. Durchlaucht den gewaltigen Staatsmann, dessen titanenhaftes Ringen unserer Zeit den Stempel seines Geistes aufgedrückt und den deutschen Namen mit ungeahntem Glanze umgeben hatte, das deutsche Volk verehrte in Ew. Durchlaucht den grossen Patrioten, welcher seine Kräfte im Dienste des Vaterlandes aufrieb und mit weiser Mässigung nach glanzvollen Erfolgen und mit starker Hand Europa die Segnungen des Friedens zu erhalten wusste! Auch die deutsche Kunst hat die Segnungen des Glanzes empfunden, mit welchem Ew. Durchlaucht den deutschen Namen umgeben haben, und so drängt es die Deutsche Kunstgenossenschaft, Ew. Durchlaucht bei Ihrem Ausscheiden aus dem Staatsdienste die Gefühle unbegrenzter Verehrung und tiefster Dankbarkeit zum Ausdruck zu bringen, welche die deutschen Künstler beseelen. Indem wir Ew. Durchlaucht zu Ihrem heutigen fünfundsiebenzigsten Geburtsfeste unsere herzlichsten Glückwünsche darbringen, hoffen wir zu Gott, dass Ew. Durchlaucht uns noch lange, lange erhalten bleiben und Sich in ungeschwächter Kraft und Fülle der Gesundheit an dem Blühen und Gedeihen des Deutschen Reiches erfreuen mögen. Das walte Gott! Berlin, den 1. April 1890. Die Deutsche Kunstgenossenschaft. I. A. Der Vorstand der Lokalgenossenschaft zu Berlin. A. v. Werner, Vorsitzender.“

VOM KUNSTMARKT.

*** *Bei einer Versteigerung der letzten Reste der Galerie Secrétan* in Paris ist es vorgekommen, dass ein 4 m hohes und 2 m breites Gemälde von *Aimé Morot* „Der barmherzige Samariter“, welches im Salon von 1880 die Ehrenmedaille davongetragen hat, mit 10000 Frs. ausgeboten wurde, aber nur die Summe von 2550 Frs. erreichte.

— *München.* Die vereinigten Münchener Kunsthändler haben der Künstlergenossenschaft eine Erklärung zugehen lassen, in der sie die Absicht aussprechen, die von der Genossenschaft veranstalteten Ausstellungen (am Königsplatz und im Glaspalast) nicht mehr zu „unterstützen“, d. h. dortselbst keine Ankäufe mehr zu machen und keine in ihrem Besitze befindlichen Kunstwerke mehr auszustellen. Sie begründen diese Absicht damit, dass sie sich durch die angeblich ungeschäftsmässige Handhabung der Verkäufe in genannten Ausstellungen geschädigt fühlen, sowie dass sie im Gegensatz zu den Liebhabern und fremdländischen Kunsthändlern unfreundlich behandelt zu werden behaupten. Eine vorgelegte Statistik ergab nun folgendes: Im Jahre 1888 kauften diese Firmen in der Ausstellung am Königsplatz bei einem Gesamtverkaufsergebnis von 124200 M. für 1260; in der internationalen Ausstellung bei einem Umsatz von 1100000 M. gar nichts; in der Lokalausstellung 1889 bei einem Umsatz von 166600 M. für 6700 M.; in der Jahresausstellung bei einem Umsatz von 500000 M. für 18400 M. Auch die Zahl der von den sich beschwerenden Firmen ausgestellten Kunstwerke war äusserst gering, so dass die Gesamtheit der Leistungen der Firmen in keinem Verhältnis zu den gemachten Forderungen steht. Die Hauptversammlung der Genossenschaft ging deshalb über dieselben zur Tagesordnung über.

(M. N. N.)

ZEITSCHRIFTEN.

L'Art. Nr. 621.

L'école hollandaise. 1609—1688. Von P. Petroz. (Mit Abbild.) — Les écoles de l'art décoratif a l'exposition universelle de 1889. Von L. Benedite. (Mit Abbild.) — Le musée Frédéric Spitzer et son catalogue. Von M. Bessières. — Salon de 1890. Introduction. I Quelqu'un. Von P. Leroi. — Kunstbeilagen: Il reviendra. Nach dem Gemälde von H. Bacon, radirt von L. Quarante.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 395.

Le musée de l'école des beaux-arts. I. Von E. Müntz. (Mit Abbild.) — La collection des vélins du muséum d'histoire naturelle à Paris. Von H. Stein. — Le passé, le présent et l'avenir de la cathédrale de Milan. III. Von H. v. Geymüller. (Mit Abbild.) — Le Rembrandt du Pecq. Von L. Gonse. — Courrier de l'art antique. Von S. Reinach. — Documents sur quelques peintres français des XIV. et XV. siècles. Von Fr. Funck-Brentano. — Les études récentes sur l'école hollandaise. Von E. Michel. — Kunstbeilagen: Louis XIV. Heliogravüre nach dem Gemälde von Nicolas Robert. — Abraham visité par les anges. Nach dem sogenannten Rembrandt du Pecq, radirt von L. Müller.

Bayerische Gewerbezeitung. 1890. Nr. 6.

Die Einführung der leonischen Drahtfabrikation in Bayern. — Kunstbeilage: Altdeutsche Bank mit hoher Rücklehne aus der Mustersammlung des bayer. Gewerbemuseums.



Öffentliche Erklärung.

Die **Petroleummalerei** ist ein Geschenk an die Künstlerschaft und bezweckt, die bisher übliche Ölmalerei von den unzweifelhaften Entstellungen, welche sie im Laufe der Zeit teils durch Nachlässigkeit der Ausübenden, teils durch fabrikmässige Materialverschlechterung erlitten, zu reinigen und als die ursprüngliche, in den Werken der alt-italienischen und flämischen Meister glänzend bewährte Technik wieder einzuführen. Wir verdanken diese Erfindung dem Maler **H. Ludwig** in Rom. Sie ist das Werk eines zwanzigjährigen, von Begeisterung für die edle Malkunst getragenen, sowie von allen Hilfsmitteln wissenschaftlicher Bildung unterstützten Studiums und schliesst bei überzeugender Einfachheit jede Geheimthuerei aus. So erschöpfend Ludwig in mannigfachen Schriften sein Verfahren erläutert hat: mit drei Worten offenbart er dessen materiellen Inhalt. Er sagt: mischt den Farbstoff mit nichts als Öl, solidem Harz und Petroleum (event. Terpentinessenz); jede andere Zuthat verkleistert und entnervt ihn.

Auf Grund dieses schlichten Rezeptes — nur bei der Mischungsart ergeben sich Schwierigkeiten — verfertigt **Dr. F. Schönfeld** in Düsseldorf, mit Ludwig kontraktlich verbunden, von ihm in die Feinheiten der Bereitung eingeweiht und zur Fabrikation autorisirt, seit Jahresfrist das bezügliche Material.

Wir stehen heute vor der kaum je dagewesenen Thatsache, dass uns eine durchdachte, erprobte, wissenschaftlich begründete, allem Anschein nach in sich vollendete Maltechnik beschert worden ist. Diese offen dargelegte Erfindung bietet natürlich Nachahmern und Fälschern das vollkommenste Ausbeutungsobjekt. Dem gegenüber mögen die Kunstgenossen auf der Hut sein, damit ein so erfreuliches Ergebnis echter **Malerwissenschaft** vor Verunstaltung bewahrt und zugleich dem verdienstvollen Kollegen sein geistiges Eigentum gesichert bleibe.

Berlin, im April 1890.

Die Kommission der Berliner Gesellschaft für rationelle Malverfahren.

Otto Knille. **Friedrich Geselschap.**
Hans Gude. **Eugen Bracht.**

Hierzu eine Beilage von **Carl Schleicher & Schüll** in Düren.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW und ARTHUR PABST
WIEN Heugasse 58. — KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 23. 24. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

AUSSTELLUNG DER KUNSTGESCHICHTLICHEN GESELLSCHAFT IN BERLIN.

II.

Ausser dem grossen, im ersten Artikel erwähnten Bilde „Bad der Diana“, einem prächtigen, wohl überwiegend von *Rubens'* eigener Hand herrührenden Werke aus seiner letzten Zeit, das namentlich in der Modellirung und koloristischen Behandlung der wie von einem goldigen Schleier umhüllten Körper der beiden Nymphen an die „Andromeda“ des Berliner Museums aus der Blenheim-Galerie erinnert (die Komposition giebt eine kleine Zeichnung in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ XVIII, S. 323 wieder), führt der Katalog zehn Bilder und Skizzen unter dem Namen Rubens an, wozu noch der nicht im Katalog verzeichnete Kopf eines weissbärtigen Mannes mit grosser Halskrause aus dem Besitz der Kaiserin Friedrich kommt. Zu unversöhnlichen Meinungsverschiedenheiten werden diese Bilder kaum Anlass geben, obwohl sie zur Kenntnis des Meisters einiges neue Material beibringen. Fünf von ihnen haben insofern einen guten Stammbaum aufzuweisen, als sie aus der Galerie Friedrichs des Grossen in Sanssouci stammen, in der sich trotz mehrfacher Durchmusterung und Ausbeutung zu gunsten der Galerie des Königlichen Museums noch manches wertvolle Stück befindet. Als zwei völlig eigenhändige Arbeiten von Rubens wird man das wie eine geistvolle Improvisation, wie es scheint, in ununterbrochener Arbeit hingeschriebene „Engelkonzert“, zwei durch die Himmelsglorie geschiedene, auf Wolken sitzende Gruppen musizirender und singender Engel, wohl aus der früheren Zeit des Meisters (um 1615) und von Smith als „beautiful production“ bezeichnet, und „Orpheus und Eurydice“ vor dem Thron des Pluto und der Proserpina, den der Cerberus und zwei Erinnyen umstehen, anzusehen haben. Letzteres Bild, auf Eichenholz gemalt, ist mehr als eine Skizze, als die es Smith bezeichnet. Die Figuren sind vollkommen durchgeführt, und nur die Höllenlandschaft im Hintergrunde ist etwas summarisch und schummerig, aber vortrefflich zum Charakter der Darstellung passend, behandelt. Der warme Ton und das blumige Kolorit kennzeichnen es als ein Werk aus den dreissiger Jahren. Die „Auffindung von Romulus und Remus“ (Komposition von acht Figuren mit der Wölfin) ist wohl eine eigenhändige Skizze zu dem Gemälde in der kapitolinischen Galerie zu Rom, das, nach dieser Skizze zu urteilen, um 1615 entstanden sein dürfte. Die „Geburt der Venus“, deren Komposition mit einem von Soutman nach 1640 herausgegebenen, von einem Anonymus, vermutlich von P. van Sompelen ausgeführten Stiche übereinstimmt, ist ein wenig erfreuliches Schulbild, das sowohl in seinen Typen als auch in der kalten, fleckigen und seifigen Malweise mit dem vielumstrittenen Berliner Rubens „Neptun und Amphitrite“ aus der Galerie Schönborn eng verwandt ist; und überwiegend von Schülerhand ist wohl auch eine heil. Familie mit dem kleinen Johannes ausgeführt, die in der Behandlung des Fleisches dieselbe Kälte, dasselbe fleckige Weiss zeigt und deren besonderes Kennzeichen ein mit einem grünen Tuche bedeckter Wiegenkorb im Vordergrunde ist. — Ein interessanter Fund ist das sehr farbig breit und kräftig gemalte Brustbild eines römischen Kaisers, vermutlich des Augustus (im königlichen Besitz),

das bisher allen Rubensforschern mit Ausnahme Bode's entgangen ist, der es im Texte zu dem Berliner Galeriewerke erwähnt. Es trägt die echte Bezeichnung: P. P. RVBENS F. 1619 und dazu IMP. I. und sollte eine Reihe von Bildnissen römischer Kaiser eröffnen, zu der nach Bode's Angabe ein oranischer Prinz den Auftrag gegeben und die später durch holländische Künstler fortgesetzt worden ist. Unsere Ausstellung hat zwei weitere Glieder dieser Reihe, einen unbekannten, mit Nr. XI bezeichneten Kaiser von *Dirk van Babueren* (1570—1624) und einen Kaiser Claudius von *Hendrik Terbrugghen* (1587—1629), aufzuweisen, die neben dem Rubensschen Bilde matt, farblos und schwülstig erscheinen. Letzterem in der Glut und dem Glanz des Kolorits verwandt ist eine kleine Skizze zu der Figur des Kaisers Konstantin (Besitzer Herr James Simon), die vermutlich als Vorarbeit zu einer der Vorlagen für die Gobelins mit dem Leben des Kaisers gedient hat, die in den zwanziger Jahren in Rubens' Werkstatt ausgeführt wurden. — Auch eine sterbende „Kleopatra“, die man wohl mit Recht mit der sich tötenden „Dido“ im Verzeichnis von Rubens' Nachlass identifizirt, scheint eine durchaus eigenhändige Arbeit des Meisters zu sein. Sie ist keineswegs anziehend und überdies nur in der allerdings mit grosser Meisterschaft durchgeführten Modellirung des Angesichts, des Halses, des Busens und der Arme vollendet, während das Gewand und der Hintergrund bloss derb untermalt sind. Aber gerade die bereits von der Blässe des Todes überzogenen Fleischteile der fetten, längst der Jugendblüte entrückten Person sprechen dafür, dass nur der Meister selbst zu einem so hohen Grade von Vollkommenheit gelangt sein kann, der selbst das Abstossende erträglich und sogar bei näherer Betrachtung staunenswert macht. Das Bild steckt noch in dem Rahmen, in dem es gemalt worden ist. — Die „Begegnung von David und Abigail“ (Besitzer Herr Karl Hollitscher) ist die Skizze zu dem grossen, 1880 mit der Sammlung Secrétan in Paris versteigerten und von Mr. Scrips für 112000 Francs erworbenen Bilde.

Die schon im ersten Artikel erwähnte kleine Kopie des Brüsseler Bildes von Rubens „Venus in der Schmiede des Vulkan“ von *Mattys van Berghe*, der, wie Bode gezeigt hat, mit dem von Houbraken genannten Zeichner gleichen Namens (geb. 1615 zu Ypern, gest. 1687 zu Alkmaar) identisch ist und ein Sohn von Rubens' Gutsverwalter Jan van Berghe einem früheren Schullehrer, war, gewinnt über das geringe künstlerische Verdienst dadurch ein kunstgeschichtliches Interesse, dass wir in dieser Nachbildung wahrscheinlich die ursprüngliche Komposition jenes Brüsseler Bildes vor uns haben, dessen linke, jetzt in Dresden befindliche Hälfte, „Die Alte mit dem Kohlenbecken“, wie die Untersuchungen von Rooses und Woermann dargethan haben (vgl. Kunstchronik XXIV, S. 355 f.), in früherer Zeit herausgesägt und durch einen schmiedenden Vulkan ersetzt worden ist. Eine andere grosse Kopie der ursprünglichen Komposition aus Rubens' Schule befindet sich im Haag. Es scheint mir, dass wir in dieser Figurenreihe eine Darstellung der vier Jahreszeiten zu erkennen haben, wobei das alte Weib am Kohlenfeuer den Winter, Venus mit Amor den Frühling und die beiden Frauengestalten nebst dem Satyr, vielleicht Ceres und Pomona, den Sommer und den Herbst vertreten.

Das elfte der dem Rubens zugeschriebenen Bilder, eine hl. Familie (Bes. Herr Adolf Thiem), führt uns zu *van Dyck*. Wenn Rubens wirklich an diesem Werke beteiligt sein sollte, so kann er höchstens dem nackten, auf dem Schosse der Maria stehenden Jesusknaben durch einige Pinselstriche den Teil von Leben und Natürlichkeit gegeben haben, durch den sich diese Figur von den beiden anderen vorteilhaft unterscheidet. Diese tragen vielmehr in der übertriebenen Färbung, in der fast blutigen Karnation und in der schwülstigen Behandlung des Fleisches die Merkmale, die Bode für die unter Rubens' unmittelbarem Einfluss in der Zeit von 1617—1620 entstandenen Jugendarbeiten van Dycks geltend macht. Wir wollen jedoch damit keineswegs die Thiemsche heil. Familie als ein Jugendwerk van Dycks in Anspruch nehmen. Sie kann auch ebensogut der Versuch eines anderen Werkstattgenossen, in Rubens' Art zu malen, sein; denn wenn auch Bode's Forschungen hinsichtlich der Jugendentwicklung van Dycks auf richtiger Grundlage beruhen und viel Überzeugendes haben, so ist doch die Sonderung zwischen Rubens und van Dyck im einzelnen noch nicht abgeschlossen. Mit Sicherheit sind aus dem Bestande unserer Ausstellung diesen Jugendarbeiten van Dycks eine Darstellung Johannes des Evangelisten und Johannes des Täufers (Besitzer Herr C. Hollitscher), eine kleine Wiederholung des grossen Bildes gleichen Inhalts in der Berliner Gemäldegalerie, das Brustbild eines im Katalog als Satyr bezeichneten bärtigen Mannes mit einem Bogen und einen Pfeilbündel in den Armen (Besitzer Herr L. Knaus), vielleicht auch der aufwärts blickende Kopf eines greisen Apostels und das seines ursprünglichen Schmelzes durch Putzen beraubte Kniestück

einer jungen vornehmen Dame mit hellblondem Haar (beide aus königlichem Besitz) beizuzählen. Zweifelhaft, ob überhaupt von van Dyck herrührend, sind eine Madonna mit dem Kinde und der heil. Elisabeth, an welcher besonders die manierirte Zeichnung des Kindes und die graublauen Halbschatten im Fleische auffällig sind, und die an sich sehr interessante, fein charakterisirte Studie nach einem auf seinem Bette liegenden Toten in überwiegend grauen Tönen auf hellbraunem Grunde (Besitzer L. Knaus), während die Brustbilder des Heilands mit der Weltkugel und der Madonna (in königlichem Besitz) nicht besonders hervorragende Werke aus van Dycks mittlerer Antwerpener Zeit oder vielleicht auch nur Atelierbilder sind.

Unter den übrigen Werken der vlämischen Schule nehmen einige Stillleben von *Frans Snyders* und *Jan Fyt* die ersten Stellen ein, wie denn überhaupt das Stillleben und die Landschaft die beiden Glanzpunkte der Ausstellung bilden, während das Porträt und das Genre schwächer vertreten sind. Unter den Stillleben des Snyders ist ein voll bezeichnetes aus dem Besitze des Herrn Thiem, Hummer, totes Geflügel und Weintrauben auf einer Tischplatte gruppirt, wozu sich eine Katze heranschleicht, das vorzüglichste, unter denen des Fyt eine ebenfalls mit dem vollen Namen Joannes Fyt bezeichnete Komposition: ein Arrangement von Fischen auf einem mit einer blauen Decke behangenen Tische, zu dem sich von unten ein Affe emporschwingen will, und einer aus zwei Gehängen bestehenden, an der Wand befestigten Fruchtguirlande darüber. An leuchtendem Glanz und Saftigkeit des Kolorits übertrifft dieses Werk nicht nur die meisten Arbeiten von Snyders, sondern es nimmt auch unter den beglaubigten Bildern Fyts eine bevorzugte Stellung ein. Zwei Blumengewinde mit steinfarbenem Madonnenrelief in der Mitte von *Daniel Seghers* aus königlichem Besitz sind leider nicht gut erhalten, aber trotzdem noch den Arbeiten seines schwedischen Schülers *Ottomar Elliger* (ca. 1633—1679) weit überlegen. Sechs aus dem Jahre 1677 herrührende Stillleben des letzteren, Stachelbeer-, Johannisbeer- und Aprikosenzweige mit Schmetterlingen und Käfern, gehören nebst einem von einem Blumenkranz umgebenen Bildnis der Dorothea von Holstein, der zweiten Gemahlin des Grossen Kurfürsten, zu derjenigen Abteilung der Ausstellung, die ein vorwiegend lokal- und kulturgeschichtliches Interesse hat. Durch Namenbezeichnung beglaubigt sind ferner Stillleben von *J. B. Boschaert* (1667—1746), eine Steinvase mit Blumen (Besitzer Herr L. Sussmann-Hellborn), und *Jakob Hulsdonck* (1582—1647), eine Uhr und ein Frühstück auf einem steinernen Tische (aus königlichem Besitz), während die dem *P. Boel*, dem *Adriaen Grief* und dem *F. Ykens* zugeschriebenen Werke einer solchen Beglaubigung entbehren.

Die vlämische Genremalerei ist durch die Namen *Vinckboons, Brouwer, Ryckaert, Teniers d. j.* und *Jan Josef Horemans* vertreten; doch bieten nur die mit dem Monogramm bezeichnete Gruppe von drei Rauchern von *A. Brouwer* (Besitzer W. Gumprecht), eine Studie zu dem in der Komposition mehrfach abweichenden Bilde Nr. 883 in der Münchener Pinakothek, und etwa noch eine Bauerngesellschaft mit tanzenden Kindern vor einer Dorfschenke von *D. Ryckaert* und eine Gesellschaft von Kartenspielern in lebensgrossen Figuren von *Th. Rombouts* (beide aus königlichem Besitz) ein grösseres Interesse. Auch unter den wenigen Landschaften von *J. Brueghel d. ä., Staelbent, Momper* u. a. befindet sich kein hervorragendes Stück. — Als eine verdienstvolle koloristische Leistung anziehend ist eine im übrigen recht frostige Allegorie auf die Vermählung des Grossen Kurfürsten mit Luise Henriette von Oranien von *T. Willeboirts* (so ist der Name auf dem Bilde geschrieben), einem Schüler von G. Zegers, der aber mehr von van Dyck angenommen hat und diesem besonders in Bildnissen nahe gekommen ist.

ADOLF ROSENBERG.

TODESFÄLLE.

* *Der Architekturmaler Franz Heinrich* ist am 7. März im 87. Lebensjahre in Wien gestorben. Er malte Prospekte und Veduten aus italienischen und niederländischen Städten, zahlreiche Ansichten von Wien und seiner Umgebung, auch Interieurs, z. B. die Gemächer des Schlosses von Schönbrunn u. a.

* *Joseph Schuster*, der geschätzte Wiener Blumenmaler starb dortselbst Mitte März im 78. Lebensjahre. Schuster, der seine Ausbildung an der Wiener Akademie erhielt, malte namentlich die österreichische Alpenflora mit grösster Meisterschaft.

* *Der französische Landschaftsmaler Hector Hanoteau* ist am 9. April im 67. Lebensjahre gestorben.

PREISBEWERBUNGEN.

* *Für den Wettbewerb um den grossen Staatspreis für Geschichtsmalerei an der Berliner Akademie*, der in den letzten Jahren meist erfolglos ausgefallen ist, ist die Altersgrenze von 30 Jahren auf 35 hinausgeschoben worden und ferner brauchen die Bewerber, die von Geburt Preussen sein müssen, nicht mehr wie bisher auch auf einer preussischen Akademie ihre Studien gemacht zu haben; sie können vielmehr auch auf anderen Kunstanstalten oder in den Werkstätten hervorragender Meister ihre Ausbildung erhalten haben. Die Klausur, welcher von vielen Seiten die Schuld an der Ergebnislosigkeit des Wettbewerbs zugeschrieben wird, ist beibehalten worden.

PERSONALNACHRICHTEN.

— Der Bildhauer Professor *Karl Lacher* in Graz wurde für sein Werk: „Mustergiltige Holzintarsien der deutschen Renaissance“ vom Kaiser von Österreich durch die Verleihung der grossen goldenen Medaille ausgezeichnet.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

S. *Archäologische Gesellschaft in Berlin.* Märzsitzung. Herr *Gercke* sprach über Deutung von Porträts. Nach Darlegung der allgemeinen, bei ikonographischen Untersuchungen festzuhaltenden Grundsätze behandelte der Vortragende ausführlich erstens die 1826 bei Rom gefundene Büste mit eingravirter Maske am rechten Schulterblatt, welche früher für ein Porträt des Terenz gehalten, neuerdings von Fr. Marx als Bildnis des alexandrinischen Kritikers Aristarch gedeutet worden ist, weil nach einer Scholiennotiz Dionysios Thrax seinen Lehrer Aristarch, der alle Tragödien auswendig wusste, mit der Tragödie auf der Brust gemalt habe. Die Grundlosigkeit der früheren Deutung ist heute unbestritten; aber auch die zweite ist nicht zutreffend, da der Stil der Büste dieselbe nachlässige Arbeit zeigt, wie die meisten Kaiserbildnisse des dritten Jahrhunderts, und auch die späte Form des Brustbildes eine Ansetzung in vorrömische Zeit nicht empfiehlt. Da endlich auch die Fundumstände gegen eine Beziehung auf Aristarch sprechen, so hat die von Amati vorgeschlagene Deutung auf einen Schauspieler die meiste Wahrscheinlichkeit für sich. Die Büste ist, wenn sie mit der mit ihr zusammen gefundenen Inschrift eines Freigelassenen M. Ulpius Charito etwas zu thun hat, frühestens unter Hadrian aufgestellt; wenn sie damit nicht zusammenhängt, ist sie wegen ihres Stiles wohl erst dem dritten Jahrhundert zuzuschreiben. Sodann wandte sich der Vortragende zur Besprechung der von Visconti für ein Porträt des Hippokrates erklärten Büste eines alten, kahlköpfigen und hohläugigen Mannes (in London), von welcher es eine grosse Zahl (10) Wiederholungen giebt. Derselbe Kopf kommt auch auf einer Münze von Soloi-Pompejopolis vor (sogen. Arat), auf deren Revers eine andere Berühmtheit desselben Städtchens mit langem Barte dargestellt ist, die von den einen für Philemon, von den anderen für Chrysipp erklärt wird. Von diesem Kopfe giebt es eine Marmorreplik in Villa Albani. Philemon ist auf Grund eines Ausspruches Galens auszuscheiden, es bleiben also nur Arat und Chrysipp übrig. Die bisher allgemein festgehaltene Beziehung des dem „Hippokrates“ entsprechenden Kopfes auf Arat wird durch die grosse Zahl der Wiederholungen unwahrscheinlich gemacht, denn Arats Beliebtheit kann sich mit der Bedeutung Chrysipps, von dessen Gipsbüsten Juvenal alles voll fand, nicht messen. Es ist also in diesem Kopfe Chrysipp, in dem bärtigen Alten dagegen, von dem nur die eine Replik existirt, Arat zu erkennen. Diese Deutung wird auch durch den Umstand empfohlen, dass Arat, wie die Büste Albani zeigt, die Hand an den Kinnbart legte, eine Haltung, welche für die berühmte, litterarisch allein bekannte Statue Chrysipps am Markte zu Athen, von deren Kopf die vielen Gipse Juvenals doch gewiss Wiederholungen waren, ausgeschlossen ist. — Herr *Furtwängler* berichtete auf Grund eigener Anschauung über die Ausgrabungen, welche das Berliner Museum im Sommer 1889 in *Tamassos auf Cypern* hat ausführen lassen. Die Mittel dazu sind zum grossen Teile von einem kunstsinnigen Privatmann, Herrn von Harder in Frankfurt a. M. zur Verfügung gestellt worden; die Leitung der Ausgrabungen lag in den bewährten Händen des Herrn Max Ohnefalsch-Richter. Zunächst wurde an der Stelle zweier Heiligtümer gegraben, wobei eine Reihe von Votivgaben, u. a. ein halblebensgrosses Viergespann mit Lenker aus Kalkstein, eine Kolossalstatue und zwei interessante ältere Bronzestatuetten zu Tage kamen. Reichhaltiger waren die Funde in den bei der Stadt gelegenen Nekropolen. Schon die Gräber der alten Zeit, wo nur Bronze, nicht Eisen in Gebrauch war und die Gefässe ohne Drehscheibe angefertigt wurden, sind reich ausgestattet und bieten, abgesehen von den in dieser Periode auf Cypern noch nicht vorkommenden Goldfunden, das Bild einer ungleich reicheren Kultur, als die Schliemannschen Funde in Troja. Noch reichere Ausbeute aber gewährten die Gräber der folgenden, sog. gräkophönizischen Periode, unter denen einige durch ihre prachtvolle Steinarchitektur von den gewöhnlichen Erdgräbern sich unterschieden. An zweien derselben, die wohl der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts angehören, befinden sich vor dem Eingange Pilaster mit grossen Volutenkapitellen und bilden auch in den übrigen Architekturteilen einen Holzbau von sehr altertümlichem Typus nach. Eine Kammer enthält zwei steinerne Blendthüren mit Schlössern, welche Holzschlössern nachgebildet sind, und im oberen Teile zwei umrahmte Nischen (Fenster?) mit zierlicher altcyprischer Ornamentik. Unter den zahlreichen übrigen Funden ist ein Helm bemerkenswert, dessen ungewöhnlich komplizirtes Visier in Scharnieren geht. Auch die Gräber der hellenistischen Epoche fehlten nicht, die zum Teil sehr schönen Goldschmuck enthielten.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

μ *Der Österreichische Kunstverein* hat in einem Holzpavillon am Stubenring in Wien, nächst der Franz-Josephs-Kaserne, eine Filialausstellung eröffnet, welche offenbar nur den Zweck hat, dem auf der Ringstrasse lustwandelnden Publikum die künstlerischen Genüsse näher zu rücken. Es sind darin die von *Franz v. Pausinger* als Illustrationen zu dem von dem verewigten Kronprinzen Rudolf herausgegebenen Prachtwerke „Eine Orientreise“ gezeichneten Kohlekartons, ferner *Karl Rettichs* Nachbildungen von Rottmanns Münchener Arkadenfresken, *Makarts* „Triumph der Ariadne“ u. a. ausgestellt. Das Hauptinteresse konzentrirt sich selbstverständlich auf Pausingers Zeichnungen, die der Künstler seither noch um eine Anzahl von Blättern bereichert hat, so dass der ganze Cyklus nunmehr 80 Bilder zählt. Sie schildern uns in überaus malerischem Vortrage die verschiedenen Erlebnisse des hohen Reisenden und seiner Begleitung, unter welcher sich bekanntlich der Künstler selbst befand, um an Ort und Stelle die Skizzen und Entwürfe zu den naturgetreuen Darstellungen zu sammeln. Es begegnen darin hochinteressante Nilscenen, Einzüge und Festlichkeiten, Jagdepisoden etc., ferner Ansichten aus dem heil. Lande, namentlich von Jerusalem, aus dem Jordanthal u. s. f. Da die Bilder durch das genannte Werk grösstenteils in Holzschnitten und Radirungen bekannt sind, so haben wir über den anerkannten künstlerischen Wert der Arbeiten und die Vorzüge der Pausingerschen Darstellungsweise nicht weiter zu berichten und konstatiren nur, dass besonders die Unmittelbarkeit, die aus den in beträchtlicher Grösse ausgeführten Zeichnungen spricht, das Auge überall fesselt und dass der Künstler es vortrefflich verstanden hat, Landschaft, Architektur und Staffage zu einem einheitlichen Ganzen zu verweben. — Einen künstlerischen Genuss eigener Art bieten gleichfalls K. Rettichs Kopien der berühmten Rottmannschen Landschaften. Bekanntlich ist an eine Rettung der herrlichen Schöpfungen an der Arkadenwand des Hofgartens nicht mehr zu denken;

trotz wiederholter Restaurationen gehen sie augenscheinlich ihrem Verfall entgegen. Es war daher ein guter Gedanke, die unvergleichlichen Gemälde durch einen Künstler von einer gewissen Homogeneität mit Rottmann, der auch die volle Liebe und Pietät für die Sache mitbrachte, kopiren zu lassen, um die edlen Früchte des grossen Meisters dauernd in einer Galerie der Nachwelt zu erhalten. Rettich hat seine Aufgebe trefflich gelöst; er hat die landschaftlichen „Oden“ und „Elegien“, wie man die Werke *Rottmanns* bezeichnen könnte, ganz im Geiste des Urhebers in der Öltechnik auf die Leinwand gebracht und ab und zu sogar in Anlehnung an die griechischen Bilder der Pinakothek eine glückliche Steigerung der koloristischen Effekte erzielt. Diese Einfachheit, Ruhe und Klarheit in den Motiven: sie vergegenwärtigen uns einerseits die geheiligten Plätze von den Alpen bis zum Ätna in künstlerischer Verklärung und führen uns zugleich in eine glückliche Kunstepoche zurück, der das Hasten und Jagen unserer Tage noch fremd war. — Über *Makarts* Riesenbild „Ariadne und Bacchus“ wollen wir uns kurz fassen. Ursprünglich als Theatervorhang für die komische Oper in Wien bestimmt, gehört das Gemälde trotz mancher zeichnerischen Schönheiten und des satten, goldenen Kolorits zu den weniger vollendeten Arbeiten des Meisters. Es ist ein für künstliches Licht berechnetes Effektstück, weshalb auch seine Wirkung in der Abendausstellung früher weitaus vorteilhafter war, als gegenwärtig in dem zerstreuten Tageslicht der Holzbaracke.

=tt. *Frankfurt a. M.* Die Porzellansammlung der Freifräulein Luise von Rothschild ist jetzt der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden und zwar in den Parterreräumen des Hauses Bethmannstrasse Nr. 1. Der Direktor unserer Kunstgewerbeschule Prof. *Ferdinand Luthmer* hat die Ordnung und Aufstellung in zweckentsprechender Weise besorgt. Die Kollektion chinesischer und japanischer Porzellanvasen besteht aus lauter seltenen Stücken, die der Zeit vom 15. bis 19. Jahrhundert entstammen, und man schätzt den Wert dieser 154 prachtvollen Gefässe auf einige Millionen Mark.

Aus Amsterdam. Seit einigen Wochen ist im Künstlerlokale „Arti“ eine *Ausstellung Israelsscher Bilder* eröffnet, die, obwohl der Anzahl nach sehr beschränkt, dennoch eine Menge Besucher an sich zieht. Die elf Bilder, welche der Ausstellungssaal beherbergt, gehören durchweg der letzten Periode der Israelsschen Kunst an. Israels hat übrigens vom Beginn seines Auftretens an alsbald in scharf betonter Weise diejenigen Sondereigenschaften gezeigt, die ihm mit der Zeit den ersten Rang unter seinen niederländischen Kunstgenossen angewiesen haben, und diese bestehen ebenso in dem dichterischen Schwung wie in der vollendetsten Naturwahrheit, beide getragen von einer Meisterschaft in der Verwendung, der Farben deren sich nur wenige Künstler rühmen können. — Eine Austellung ganz anderer Art beherbergt der auf dem Damrak seit einigen Jahren stehende hölzerne Schuppen. Ein vor vielen Jahren nach Amsterdam gekommener armer deutscher Schneidergeselle, der, durch eisernen Fleiss und vom Glücke begünstigt, zu einem wohlhabenden Manne geworden ist, hat sich im Laufe der Zeit eine Gemäldesammlung angelegt, die unter den Privatgalerien Amsterdams jedenfalls eine hervorragende Stellung einnimmt, und Herr Wente, dies ist der Name des Kunstfreundes, hat seine reichhaltige Sammlung zu einem wohlthätigen Zweck in dem genannten Lokal gegen einen mässigen Eintrittspreis ausgestellt, während derselbe sonst jeden Fremden mit der freundlichsten Zuvorkommenheit in den Kunsträumen seines Hauses zu empfangen pflegte. Wiewohl in der Wente'schen Sammlung die Kunst dreier Jahrhunderte, von 1581 an bis auf die neueste Zeit vertreten ist, hat sich der Besitzer mit Vorliebe auf den Ankauf alter Bilder verlegt. Freilich ist er dem Schicksal seiner meisten Genossen, manchmal getäuscht zu werden, nicht entgangen. Ein grosses Altarbild aus der spanischen Schule, welches jetzt dem Maler Juan Antonio Escalante zugeschrieben wird, hat in seiner Sammlung längere Zeit als echter Murillo figurirt; ob der dem letzteren zugeschriebene Spielmann wirklich echt ist, ist zweifelhaft, dasselbe gilt auch von dem alten Schimmel, der Paul Potter zugeschrieben wird. In jedem Fall aber sind diese Bilder in hohem Grade interessant Ein Seestück aus dem Jahre 1597 von Porcellis sowie ein Frauenbild von Santvoort sind von besonderer Schönheit, ebenso ein Stillleben von Klaesz Heda. In der modernen Abteilung ist hervorzuheben ein Hans Makart, zwei Damen, die einen Brief lesen. Ob Alma Tadema besonders erfreut sein würde, einige seiner Jugendarbeiten, die den spätern grossen Maler gewiss nicht ahnen lassen, hier öffentlich ausgestellt zu sehen, mag bezweifelt werden. Hervorzuheben sind hier noch Gemälde von Brueghel, Govert Flinck, Hobbema, Honthorst, Houbraken, Netscher, Ostade, Rembrandt, Jan Steen, David Teniers und von Neuern, Valkenburg, Laurentz, Heemskerk van Beest, eine Studie von Munkaczy aus dessen Münchener Periode. Wie man sieht, kann sich diese Privatsammlung mit Ehren sehen lassen. (Köln. Ztg.)

=tt. *Ulm.* Während des hiesigen Münsterfestes wird in unserem Gewerbemuseum eine Ausstellung von Ulmer Kunstgegenständen stattfinden.

O. *Aus Kassel.* Während der Osterfeiertage wurden zum erstenmal unter dem neuen Direktorium die Schülerarbeiten der inzwischen in die prächtigen Räume der früheren polytechnischen Schule übergesiedelten gewerblichen Zeichen- und Kunstgewerbeschule ausgestellt. Der Direktor, Professor *Schieck* hatte die Einrichtung getroffen, dass die Schüler, nachdem sie in einem möglichst kurzen Vorschulenunterricht die nötige Handfertigkeit erworben und Verständnis und Gefühl für einfache Formen erlangt haben, in eine der sechs Fachklassen für Bauhandwerker und Bauzeichner, für Schreiner, Drechsler und Tapezierer, für Lithographen und Dekorationsmaler, für Modelleure und Holzbildhauer, für Schlosser und Klempner und endlich für Maschinenbauer und Mechaniker eintreten können. Der neue Lehrplan wie die angenommene Lehrmethode haben sich vortrefflich bewährt, und die Ausstellungsobjekte geben Zeugnis von einem soliden Arbeiten, eigenem Verständnis und einer gediegenen Schulung, selbst zu denken, das Erlernte selbständig anzuwenden. Das Kopiren von Vorlagen ist möglichst eingeschränkt und die Schüler werden angehalten, die frisch erlangte Vertrautheit mit einer Form, einem Ornament dadurch zu bethätigen, dass sie dieselbe in eigenem Entwurfe verwenden, eine Manier, welche grosse Anforderungen an das Lehrpersonal stellt, hier aber rasch sehr erfreuliche Erfolge hat zu Tag treten lassen. Die zu überwindenden Schwierigkeiten waren dabei um so bedeutender, als die Schüler aus ganz verschiedenen Gesellschafts-, Bildungs- und Alterskreisen stammen, namentlich jetzt, wo als Beweis der Zweckmässigkeit grösseren Hervortretens der Fachklassen eine grössere Anzahl älterer Leute an dem Unterricht teilnimmt, was früher nie geschehen. Eine besondere Klasse für Schülerinnen lehrt ausser Zeichnen und Malen die kunstgewerblichen Handarbeiten, wie Holzschneiden, Lederpunzarbeiten. Metallätzen u. s. w.; für die neu eingerichtete Ciseleurschule sind bereits neun Anmeldungen eingelaufen. Das Interesse an der Anstalt, welches Lehrer und Lehrmethode in den letzten Jahren geweckt hat.

spricht sich in der stetigen Erhöhung der Schülerzahl aus. Während 1886/87 366 Schüler mit 30 Tagesschülern, 1887/88 407 mit 52, die Anstalt besuchten, sind diese Ziffern 1888/89 auf 424 und 72, 1890/91 auf 511 und 95 gestiegen.

NEUE DENKMÄLER.

* *Goethe-Denkmal in Wien.* Die Wiener Kunstkreise beschäftigen sich lebhaft mit dem Gedanken, endlich auch in der österreichischen Haupt- und Residenzstadt dem deutschen Dichterheros ein seiner würdiges Monument zu errichten. Der Goetheverein sammelte bereits einen namhaften Fonds zu diesem Zweck, und auf Initiative der Frau Fürstin Hohenlohe haben eine Anzahl von Wiener Bildhauern in uneigennützigster Weise Skizzen für das Denkmal entworfen, welche gegenwärtig im Künstlerhause der Beurteilung des Publikums und einer vom Goetheverein berufenen Jury unterstehen. Besonderen Beifalls erfreut sich in weiten Kreisen der schlichte, gross gedachte Entwurf von Professor *Edm. Hellmer*, welcher Goethe in reifem Alter sitzend darstellt und die ganze Wirkung in dem mächtig gebildeten Haupt konzentrirt. Prof. *Kundmann* lieferte eine stehende Figur des jugendlichen Goethe. Ferner beteiligten sich an dem Wettbewerbe: die Bildhauer *Bitterlich*, *Otto König*, *Tilgner*, *Weyr*, *Echteler* (in München) und der Architekt *Augenfeld* in Gemeinschaft mit dem Bildhauer *Percival Hedley*. Die Jury, zu welcher die k. k. Akademie, die Künstlergenossenschaft und der Ausschuss des Goethevereins Delegirte entsendeten, trat am 13. April zu ihrer ersten Sitzung zusammen. — Als Platz für das Goethe-Denkmal wurde von mehreren der Konkurrenten die gegen das Burgtheater vorspringende Ecke des Volksgartens in Aussicht genommen, in dessen Gitter zu diesem Zweck eine Nische einzubauen wäre.

— Für ein *Reiterstandbild Kaiser Wilhelms I. in Frankfurt a. M.* ist ein Wettbewerb für alle deutschen Künstler, gleichviel ob sie ihren Wohnsitz im In- oder Auslande haben, eröffnet worden. Das Denkmal soll in die Anlagen südlich des Opernhauses kommen und einschliesslich der Aufstellung 200000 M. kosten. Die Entwürfe mit Kostenanschlag sind bis zum 1. Januar 1891 an den Mitteldeutschen Kunstgewerbeverein einzusenden; für die drei besten Entwürfe sind je 4000 M. als Preis ausgesetzt.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

=tt. *Karlsruhe.* Professor *Edmund Kanoldts* Ölgemälde „Landschaft mit Staffage (Penelope)“ ist vom preussischen Staate für die Nationalgalerie in Berlin angekauft worden.

=tt. *Frankfurt a. M.* Der hiesige Maler *Karl Grätz* ist beauftragt, das dreischiffige Langhaus und die Turmhalle unseres Domes mit Wandgemälden zu schmücken. Die Kompositionen und Farbenskizzen rühren von Steinle her, und dessen Schüler *Bode junior* und *Hieronymi* haben in letzter Zeit die Kartons der betreffenden figürlichen Darstellungen als Vorarbeiten für den Maler Grätz, bereits hergestellt.

⊙ *Über den Neubau der Berliner Kunstakademie* bringen die Berliner Zeitungen einander widersprechende Nachrichten. Während die „Vossische Zeitung“ zu melden weiss, dass das grosse Häuserviereck Unter den Linden, welches gegenwärtig von der Kunstakademie, einer Kaserne und einem Marstallgebäude eingenommen wird, dafür als Bauplatz auserkoren sei, behauptet eine Lokalkorrespondenz, dass der Neubau auf Charlottenburger Gebiet geplant sei und dass die Bauräte *Ende* und *Boeckmann* dem Kultusministerium bereits einen Entwurf eingereicht hätten. Jedenfalls scheint soviel sicher zu sein, dass die Angelegenheit jetzt Gegenstand ernster Beratungen ist.

Nachschrift. Inzwischen ist die Frage durch eine Erklärung gelöst worden, die der Kultusminister im Abgeordnetenhause am 19. April abgegeben hat. Danach ist es der Initiative des Kaisers zu danken, dass das gesamte Viereck zwischen den Linden, der Charlotten-, Dorotheen- und Universitätsstrasse zum Zweck der Erbauung eines Gebäudes für die Akademien der Künste und Wissenschaften und für die kgl. Bibliothek sowie eines Lokals für permanente kleinere Kunstausstellungen freigegeben worden ist.

* *Beim Brande des Schlosses Laeken* am 1. Januar d. J. sind bekanntlich viele Kunstschätze von beträchtlichem Werte zu Grunde gegangen. Verbrannt sind, wie man uns aus Brüssel schreibt, von *Leys* die „Stiftung des Toisonordens“, ein sehr schöner *Ary Scheffer* und ein herrlicher *van Dyck*. Dagegen hat das schöne Bildnis des Duquesnoy von van Dyck, welches man für verloren hielt, nur eine Schramme davongetragen, ebenso ein Hobbema; die Frans Hals sind ganz unberührt, desgleichen der Rubens und das Bild von Delacroix, welches der König der Belgier vor einigen Jahren zum Preise von 200 000 Francs ankaufte.

* *Neuer Restaurationsversuch des Ilioneus.* Der Freundlichkeit des Herrn Geh. Med.-Rates Prof. *C. Hasse* in Breslau verdanken wir die photographische Nachbildung eines neuen Restaurationsversuches des berühmten Torso der Münchener Glyptothek, welchen der Bildhauer *Haertel* nach den Angaben des Breslauer Anatomen modellirt hat. Der knieende Jüngling streckt beide Arme wie zum Schutze nach rechts vor, den rechten erhoben, den linken in der Brusthöhe, und richtet das Antlitz mit flehendem Ausdruck in der gleichen Wendung aufwärts. Es ist besonders interessant, die neue Restauration mit dem bekannten Fischerschen Modell zu vergleichen, welches der Wiener Bildhauer unter Anleitung des Anatomen und Augenarztes Jos. Barth zu Anfang des Jahrhunderts ausführte und welches von Jos. Drda (Prag 1807) in Kupfer gestochen worden ist. Barth war damals Eigenthümer des Torso, der aus seinen Händen später in den Besitz Ludwigs von Bayern überging.

VOM KUNSTMARKT.

— Von *G. Lau's Antiquariat in München* erhalten wir ein Exemplar des soeben erschienenen Kataloges: „Porträts von Musikern“, welcher an Kunstblättern mehr und Bedeutenderes enthält, als sein Titel auf den ersten Blick zu versprechen scheint. Grabstichelblätter und Radirungen, Schabkunstblätter und Farbstiche erster Meister wie St. Aubin, Bartolozzi, Drevet, Edelinck, Wenzel Hollar, Raphael Morghen, H. F. Schmidt, Rob. Strange, Wille etc. etc., Lithographien von Kriehuber, v. Wintter, Strixner u. a. umfasst der Katalog in seltener Reichhaltigkeit und schönen Exemplaren; auch an Handzeichnungen ist er nicht arm, wie er z. B. ein bisher vollständig unbekanntes *Mozart-Porträt* in noch unbeschriebenem Typus aufführt (No. 2017), ferner eine schöne Originalkreidezeichnung von *Anton Graff* (No. 472) und manches andere. Wir glauben, dass der Katalog sich aus diesen Gründen der Aufmerksamkeit der Sammler und Kunstfreunde empfiehlt.

ZEITSCHRIFTEN.

Die Kunst für Alle. 5. Jahrg. 14. Heft.
Kunst und Handwerk. Von M. v. Flotow. — Modelle. Novellenkranz von J. Proelss. VII. — Kunstbeilagen: (Autotypien) Die Trennung. Von Gabriel Max. — Die Brautwerbung. Von F. v. Defregger. — Auf der Giudecca. Von L. Dill. — Ein ungleicher Kampf. Von G. Guszardi.

Gegenerklärung.

Auf die von den Berliner Künstlern, Herren Otto Knille, Hans Gude, Friedrich Geselschap und Eugen Bracht in der deutschen Tagespresse veröffentlichte Erklärung in betreff der Petroleummalerei, welche Erklärung gleichsam die ausschliessliche Berechtigung, sich irgendwie mit dieser Technik zu befassen, für den Maler H. Ludwig und seine Freunde allein intentirt, ist Unterzeichneter veranlasst, zu erklären, dass Herr H. Ludwig das, was er als seine Erfindung betrachtet wissen will, bezw. sein Verfahren und seine Rezepte wiederholt in Fachzeitschriften publizirte, ferner, dass der Unterzeichnete im Einverständnisse mit Herrn Ludwig und auf speziellen Wunsch Sr. Exzellenz des kgl. preussischen Staatsministers Herrn Dr. von Gossler in Berlin seit dem Jahre 1887 in der Angelegenheit thätig war, sowie dass Unterfertigter bereits unterm 9. Mai 1889 an genannten Herrn Minister eine „Denkschrift, betreffend die sogenannte Ludwig'sche Petroleummalerei, bezw. die Grundlagen für eine rationelle Technik der Ölmalerei“ eingereicht hat, deren Petitum dahingeht,

> „Seine Exzellenz wolle zur Entgegennahme seiner mündlichen und schriftlichen Mitteilungen, sowie zur Prüfung der in dieser Sache erzielten praktischen Resultate, eine aus Chemikern, Physikern und Malern bestehende Kommission in Berlin einsetzen und Termin zur Prüfung anberaumen lassen.“

Seine Exzellenz der Herr Minister hat demnach auch in einer Audienz unterm 3. Januar 1890 der wiederholten, unter Bezugnahme auf den Grundsatz „Audiatur et altera pars“ gestellten Bitte in wohlwollendster Weise Gewährung zugesichert. Dies von dem Unterzeichneten zur Klarstellung der Sachlage mit der Bitte, für deren endgültige Beurteilung den offiziellen Entscheid abwarten zu wollen.

München, im April 1890.

Adolf Keim,
techn. Chemiker und Redakteur.

Hierzu eine Beilage von **Carl Schleicher & Schüll** in Düren.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN KÖLN
Heugasse 58. Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 24. 1. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

AUSSTELLUNG DER KUNSTGESCHICHTLICHEN GESELLSCHAFT IN BERLIN.

III.

Die beiden Chorführer der holländischen Malerei, *Frans Hals* und *Rembrandt*, sind zwar nicht so glänzend wie auf der Ausstellung von 1883, aber doch durch einige charakteristische und zum Teil für ihren Entwicklungsgang interessante Werke vertreten. Das kleine Brustbild des Theodor Schrevelius von *Frans Hals*, mit der Jahreszahl 1628 bezeichnet, (im Besitze der Kaiserin Friedrich) gehört jener Reihe kleiner, höchst lebensvoller, mit dem spitzen Pinsel in wenigen Strichen sehr geistreich charakterisirter Porträts von Gelehrten, Geistlichen und reichen Bürgern Harlems an, die in der Zeit von etwa 1615—1630 entstanden und unter einander durch gemeinsame Züge der Auffassung verwandt sind. Aus derselben Zeit stammt wohl auch das nicht viel grössere Bildnis eines Mannes in halber Figur, der durch einen Stich von Jonas Suyderhoef als der Geistliche Wickenburg erkannt worden ist (Besitzer Herr Berth. Richter). Das Brustbild eines lachenden Rommelpotspielers (Besitzer Herr Karl Hollitscher) ist eine der humoristischen Charakterfiguren, die nach Bode's Darlegung in den Jahren 1623—1630 gemalt worden sind. Das Brustbild eines schnurrbärtigen, barhäuptigen Mannes von etwa 40 Jahren (Besitzer Herr W. Gumprecht), das bereits 1883 zu sehen war, gehört zwar der letzten Zeit des Meisters an, nimmt aber durch die Sorgfalt der Durchführung, die Klarheit des Tones und die ruhige vornehme Wirkung eine bevorzugte Stellung unter den späteren Werken des Frans Hals ein. — Von den sechs Bildern und Skizzen, welche der Katalog unter dem Namen Rembrandts anführt, sind vier in der Kunstlitteratur bekannt: zunächst die beiden, für die Jugendentwicklung des Meisters interessanten Bilder „Simson und Delila“ vom Jahre 1628 (im königlich Besitz), bereits 1883 ausgestellt, und der wohl in demselben Jahre entstandene Apostel aus der Fechenbachschen Sammlung (jetzt im Besitze des Barons v. B.), der dem Paulus in der Stuttgarter Galerie nahe steht und wohl auch denselben Apostel darstellt, das unter der fälschlichen Benennung „Connetable von Bourbon“ bekannte Bildnis eines etwa fünfzigjährigen Mannes mit stählernem Ringkragen und nach vorn ausgestreckter Rechten, mit dem Namen und der Jahreszahl 1644 bezeichnet (aus der Sammlung Secrétans von Herrn A. Thiem erworben) und die aus der Sammlung des Barons von Beurnonville stammende kleine Studie eines Christus an der Martersäule (Besitzer Herr von Carstanjen), die nach Bode's Annahme um 1646 gemalt worden ist, welcher Zeit wohl auch die kleine Studie eines Christus am Kreuz (Besitzer Herr Karl Hollitscher) angehört. Das sechste Bild (Besitzer Herr J. Simon) zeigt das Porträt einer jungen, ganz in Schwarz gekleideten Frau mit weisser Halskrause und Spitzenhaube, die vor einem Tische in einem vornehm ausgestatteten Raume steht, der durch von links einfallendes Sonnenlicht erhellt wird. Die Behandlung des Helldunkels ist bereits sehr reizvoll, wenn auch noch nicht zu völliger Virtuosität ausgebildet. — Von dem dritten der grossen holländischen Bildnismaler, *Gerard Terborch*, führt der Katalog vier Porträtwerke und ein Genrebild, drei Soldaten in einer Küche (Besitzer Herr C. Schnitzler), auf, von denen aber nur eines eine durch gute Er-

haltung ausgezeichnete, hervorragende und durch das Monogramm des Künstlers beglaubigte Arbeit ist, das Bildnis eines jungen, an einem Tische sitzenden Mannes in ganzer Figur (Besitzer Herr O. Wesendonck), während die übrigen, besonders das fünf Personen umfassende Familienbild desselben Besitzers, weniger erfreuliche Werke des Künstlers sind. An dem Familienbilde wird die bei Terborch sonst stets zu bewundernde feine Harmonie des Gesamttons durch die krankhafte Kälte des Fleischtones gestört, die vielleicht aber auf Veränderungen der Farbe oder Ausbesserungen zurückzuführen ist. — Auch die Bildnisse, welche die Ausstellung von *Jan Lievens*, (Sultan Soliman II., im königl. Besitz), *Nicolaus Maes* (ein mit dem Namen bezeichnetes Bildnis einer alten Frau, Besitzer Herr W. Gumprecht), *Thomas de Keyser*, *G. Flinck* (der Grosse Kurfürst, in königl. Besitz) und *Ravesteyn* aufzuweisen hat, sind nicht Werke ersten Ranges. Gar nicht vertreten, abgesehen von Terborch, ist die Gruppe der Gesellschaftsmaler aus der Schule des Frans Hals, vermutlich weil die besten Stücke, die im Berliner Privatbesitz aus diesem Kreise zu finden sind, schon auf der Ausstellung von 1883 zu sehen waren.

Ein interessantes Jugendbild des *G. Metsu*, das Innere einer Waffenschmiede mit zwei halblebensgrossen Figuren, dem Meister und seinem Gesellen bei der Arbeit, ist aus der Versteigerung der Sammlung des Barons von Beurnonville (1881) in Berliner Privatbesitz (Herr Karl Hollitscher) gekommen. Es trägt die Bezeichnung G. Metsv und ist bald nach 1650, etwas später, als ein ähnliches Bild in der Galerie zu Stockholm, entstanden, in jener Übergangszeit in der Entwicklung des Künstlers, in der sich nach Bode's Charakteristik „in der mehr geschlossenen Lichtwirkung, dem stärkeren Helldunkel, der besseren Zeichnung bereits ein wesentlicher Fortschritt“ zeigt, „der schon auf den Einfluss der Rembrandtschen Kunst hinweist.“ Ein Bild ähnlichen Charakters aus der Zeit des Überganges von der von Frans Hals beeinflussten ersten Periode des Künstlers zu seiner zweiten, in der das Rembrandtsche Helldunkel mehr und mehr zur Herrschaft gelangt, ist ein figurenreiches Bild von *Adriaen van Ostade* (Besitzer Herr O. Wesendonck), mit A. v. Ostade f. und der Jahreszahl 1640 bezeichnet. Es stellt den Tanz eines Bauernpaares auf der Dorfstrasse nach der Musik eines Dudelsackpfeifers im Kreise lustiger Kumpane dar. Die Hauptgruppe ist warm und voll von der Sonne beleuchtet und das Ganze sehr farbig, aber durchaus harmonisch gehalten, bis auf ein links dem Tanze zusehendes, vornehmes, junges Paar, das kühl und glatt behandelt ist, in der Art der Harlemer Gesellschaftsmaler, und wohl auch von anderer Hand gemalt ist. Ein schon aus diesem Grunde sehr interessantes, aber auch im übrigen hervorragendes Werk des Meisters aus dem Beginn seiner Reife. Aus demselben Jahre stammt die ebenfalls voll bezeichnete Halbfigur eines jungen Trinkers (Besitzer Herr K. Hollitscher), und in den vierziger Jahren mag auch der aus einem Fenster blickende Bauer (Besitzer Herr J. Simon, nur mit dem Namen bezeichnet) entstanden sein. — Noch reicher und vielseitiger ist ein zweiter der von Frans Hals und Rembrandt beeinflussten Bauernmaler, der erst seit kurzem in seiner gesamten Thätigkeit richtig erkannte und gewürdigte *Jan Mieuse Molenaer*, vertreten, und zwar mit fünf Bildern, von denen vier bezeichnet sind. Drei davon (im königlichen Besitz), eine lustige Gesellschaft in einer Wirtsstube mit der Jahreszahl 1648, eine andere lustige Gesellschaft in einer Schenke, zu der der Tod hereintritt, und eine Allegorie auf die Armut in Gestalt einer hungernden Familie mit weinenden Kindern, bei der noch ein Bettler vorspricht, werden durch diese Ausstellung zuerst weiteren Kreisen bekannt. Ein viertes, ein tanzendes Paar auf einer Dorfstrasse, dem ein Zwerg auf der Geige aufspielt und Kinder und andere Vorübergehende zuschauen (Besitzer Herr Wesendonck), ist mit einem von 1631 datirten Bilde des Meisters in der Berliner Galerie verwandt, auf dem derselbe Zwerg in einem Maleratelier mit einem Hunde nach der Musik eines Leiermanns tanzt. Das fünfte Bild zeigt ein altes Bauernpaar im Zimmer (Besitzer L. L.). Unter den vier Bildern *Jan Steens*, die sämtlich echt bezeichnet sind, gehört eines, die figurenreiche Abfahrt vom Wirtshaus (Besitzer L. L.), wohl eine lustige Scene aus des Künstlers eigener Schankwirtschaft — es ist die Gartenseite mit einem Kanal davor dargestellt — zu den hervorragenderen Arbeiten des Meisters. Die drei anderen Bilder, der Vorleser in der Schenke (Besitzer W. Gumprecht), zwei rauchende Frauen (im königlichen Besitz) und eine Frau mit drei Kindern in einem Wohnzimmer (Besitzer Herr K. Hollitscher) sind kleine, an und für sich ganz hübsche Interieurs, die aber keinen neuen Beitrag zur Kenntnis des fruchtbaren Künstlers liefern. — Von den zwei Bildern des *Pieter de Hooch* ist das eine, das Marktgeld (bez. P. DE HOOGH, Besitzer Herr Berthold Richter), ausgezeichnet durch die feine Beleuchtung und die treffliche perspektivische Behandlung des Vorplatzes und des Treppenhauses eines

holländischen Hauses, während die Figuren, die Hausfrau, die einer Magd das Marktgeld zuzählt, und eine zweite mit Reinigungsarbeit beschäftigte Magd, weniger anziehend sind. Das andere nicht bezeichnete Bild, eine Gesellschaft von zwei jungen Damen und zwei jungen Herren in einem vornehm ausgestatteten Zimmer (Besitzer Herr R. v. Kaufmann), ist keine erfreuliche Arbeit. Sie leidet an einem unangenehmen grünlichen Ton und an manierirter Behandlung der Gewandung. Koloristisch sehr fesselnd dagegen ist ein holländisches Interieur, welches dem nur wenig bekannten Schüler des Pieter de Hooch, *J. Janssens*, zugeschrieben wird, der um 1660 in Amsterdam thätig war.[1]) Es besteht aus einem Vorraum, in dem ein Stuhl mit einer Pelzjacke und zwei Damenpantoffeln daneben steht, und einem sich anschliessenden Wohnzimmer. — Unter den übrigen holländischen Genrebildern sind endlich noch ein mit Q. B. 1661 bezeichneter alter Gemüseverkäufer in der Thür seines Hauses stehend (Besitzer Herr O. Wesendonck) und eine alte Fischhändlerin (mit dem ganzen Namen bezeichnet, Besitzer Herr K. Hollitscher) von *Quirin Brekelenkam*, zwei voll bezeichnete Werke von *Karel Dujardin*, eine „Fröhliche Gesellschaft“ (Besitzer Herr O. Wesendonck) und ein verwundeter Soldat, der einem andern seine Abenteuer erzählt (Besitzer Herr R. v. Kaufmann), von denen nur das erstere durch elegante koloristische Behandlung bei vorwiegend reicher Färbung hervorragend ist, der Tanz in der Wirtsstube von *H. M. Sorgh* (mit dem Namen und 1653 bezeichnet, Besitzer Herr O. Wesendonck), ein aus dem Fenster blickendes Mädchen mit einer brennenden Kerze in der Hand von *G. Dou* (bezeichnet, Besitzer Herr K. Hollitscher) und eine Operation bei einem Dorfchirurgen (mit dem Namen und 1664 bezeichnet, im königlichen Besitz) von *Pieter Verelst* hervorzuheben. Dem Kreise dieser Kleinmaler Dou und Verelst gehören auch zwei bisher unbekannt gewesene Genremaler an: *Frans de Wilt* und *H. Wost*. Der Name des ersteren steht so mit der Jahreszahl 1637 auf einem Bilde, das einen Dorfarzt darstellt, der eine Frau an der Stirn im Beisein ihres Mannes und ihres Knaben operirt (Besitzer Herr C. Wachtler); der Name des anderen auf einem in der Art Dou's gemalten Bilde mit einem Knaben, der, aus einem Fenster blickend, eine Thonpfeife mit einer Seifenblase in der Hand hält (Besitzer Freiherr v. H.).

ADOLF ROSENBERG.

1) Vergl. über ihn Heft 5 dieses Jahrganges d. Zeitschrift, Seite 132 ff.

DIE NACKTE FIGUR IM VORDERGRUNDE VON HOLBEINS MADONNA DES BÜRGERMEISTERS MEYER.

Wiederholte Widersprüche von Sachverständigen gegen einen Gedanken, der mir selbstverständlich erscheint, veranlassen mich, diesen Gedanken der Öffentlichkeit zu übergeben, um den Blick derselben darauf zu richten, falls dies noch nicht geschehen ist.

Was bedeutet die nackte Figur im Vordergrunde des Madonnenbildes und was die grosse Falte im Teppich, auf dem das Bild gleichsam aufgebaut ist?

Warum weist die nackte Figur mit der Linken in auffallend vielsagender Weise auf die Falte? Warum erhebt dieselbe den Zeigefinger der Rechten, als ginge ihr ein bedeutender Gedanke durch den lichten Kopf unter den lichten Locken?

Ist das alles nur Zufall? Oder liegt alledem nur eine genrehafte Bedeutung zu Grunde?

So klein dürfte man von unserm grossen Holbein doch nicht denken, dessen Werke von unendlicher Kraft in eigenartigster Erfindung strotzen. Sobald unser Blick auf die Falte fällt, fragen wir uns, warum sie da und so sehr auffällig sei. Als malerische Zugabe wäre sie doch zu wenig schön, ja albern, sie fiele schrecklich heraus aus dem grossartig massvollen Werke. Sie ist so gross, dass wir Anstoss daran nehmen würden, wenn sie nicht einen besonderen Zweck hätte: wir fühlen sie *soll* auffallen, sie bedeutet etwas.

Und nun bemerken wir weiter deutend und beobachtend die sprechende Gebärde des nackten Knaben! Da scheint es doch höchst natürlich, anzunehmen, dass derselbe *Johannes* sein soll, der Vorläufer Christi, der den Weg ebnen will. Er deutet auf die Falte, welche die Höckrigkeit und Unebenheit der Welt, d. i. der Menschenherzen sinnbildlich darstellt. (Jesaias 40, 3 u. 4.)[1]) „Es ist eine Stimme eines Predigers in der Wüste; bereitet dem Herrn den Weg und macht auf dem Gefilde eine ebene Bahn unserm Gott. Alle Thäler sollen erhöhet werden, und alle Berge sollen geniedriget werden und was ungleich ist, soll eben, und was höckerig ist, soll schlicht werden.“ — In kindlicher Weise bekundet sich hier der Zug zum Herrn, der den Mann Johannes den Täufer veranlasst, durch gewaltige Busspredigten der Lehre Jesu die Herzen zu öffnen.

Man antwortet mir nun, der Knabe sei ein Porträt, ein Brüderchen des ihn umfassenden Bruders,

1) Vielleicht braucht man nur Vers 4: „Alle Thäler sollen“ etc.

darum könne er unmöglich Johannes sein. Ich weiss nicht, ob es ein Porträt ist. Weiss man es überhaupt? Wäre es aber auch der Fall, so änderte das nichts an der Sache. Könnte nicht Holbein das Porträt und Johannes in einer Figur vereinigt haben, wie wir auch auf vielen mittelalterlichen Bildern Porträts in religiöse Darstellungen verflochten finden? Die kindliche Reinheit liesse eine solche Verwendung zu einem Heiligen am ehesten zu.

Man wendet mir ferner ein, der Knabe habe nur seine Lust an dem Teppich, er verspüre Neigung, sich vielleicht dahinein zu wickeln, da er von den ernsten andächtigen Gebeten der übrigen noch nichts verstehe.

Eine solche genrehafte Auslegung steht aber mit der bedeutenden Pose des Johannes — wie ich ihn nennen zu dürfen glaube — durchaus nicht im Einklang, vielmehr ist es augenfällig, dass derselbe aus der Behandlung der übrigen fünf Figuren (Porträts) besonders abgehoben und ähnlich wie Christus sprechend dargestellt ist. Warum ist er denn nackt und nicht statt dessen, wie seine Eltern und Geschwister, im Kostüm seiner Zeit aufgeführt? Dadurch ist er schon mit Christus in eine gewisse engere Verbindung gebracht, und man wird an die hergebrachte Weise erinnert, Jesus und Johannes nackt darzustellen. Beide erscheinen offenbar als die wesentlichsten Figuren des Bildes, denen die übrigen nur als durchgeistigter Hintergrund dienen.

Man antwortet mir ferner: Wenn ein Meister wie Holbein spräche, so wisse der sich gewiss klarer und verständlicher auszudrücken, etwa durch das Fähnchen mit dem „Ecce agnus Dei" oder durch ein Fell. Ich erlaube mir die Frage: Ist das deutlich ausgedrückt? Deutlich, doch nur für den Eingeweihten. Hier aber finden wir eine Sprache, die jeder verstehen kann, der die Geschichte des Täufers kennt. Man darf wohl annehmen, dass die Eselsbrücke der Attribute, die bequem ein tieferes Nachdenken erspart, Holbein zu wohlfeil war, dass er sich ihrer schämte, dass er seines Geistes sich voll und ganz bewusst, versuchte die Sprechkraft seiner Kunst zu erproben, oder richtiger, dass diese Sprache aus dem unerschöpflichen Quell seiner hohen Begabung ohne grossen Zwang natürlich floss. Wir stehen hier staunend vor einer köstlichen Blüte menschlichen Geistes und müssen bekennen, dass es selten so treffend gelungen ist, eine Idee äusserst klar zur Geltung zu bringen, eine Figur deutlich zu kennzeichnen, ohne ihr gleichsam den Namen an die Stirn zu schreiben, wie das in den Zeiten der Allegoristerei und Symbolisterei geschah.

Das Vorläufer- und Bahnbrecheramt Johannis des Täufers spricht sich also im Aufmerken auf die Falte klar aus. Wir dürfen uns nicht wundern, noch es vergessen, dass im Mittelalter die Künstler nicht nur gläubig, sondern auch durch die Schule und ihre vorzugsweise religiöse Kunst gezwungen waren, biblische Geschichte zu kennen. Sie waren in derartigen Gedanken bewandert.

So mochte denn Holbein die oben angezogene Stelle aus dem Propheten Jesaias gleichsam in den Ohren tönen, als er sein Bild schuf. Dieselbe drückt das Vorläufer- und Bahnbrecheramt des Johannes aus, und wie in unserem Bilde das Kind Christus segnend und mit einem überaus tiefen geistigen Ausdruck dargestellt ist, so scheint auch hier dem Johannes trotz seines Kindesalters eine hervorragender Gedanke auf seiner Stirn zu thronen. Der Gedanke nämlich: „Das liebe Jesulein könnte über diese Falte fallen; ich will sie schlicht machen". Solche rührende Vorsorge finden wir oft bei Kindern, und es wäre somit das Mittel, welches Holbein ergriffen, um so natürlicher.

Jedenfalls muss ich es vorziehen, eine solche, mit dem Ganzen völlig in Einklang stehende Auslegung gegen eine andere anzuerkennen, die ganz bedeutungslos erscheint und den göttlichen Hauch nur störte, der das Werk des Meisters durchweht.

Noch möchte ich bemerken, dass das Genrehafte in dieser Darstellung für Holbeins Pinsel doch viel zu ungeschickt angebracht wäre an einer Stelle, wo es ihm offenbar darauf ankam, das Höchste zu leisten, was Menschenhände vermöchten. Dass er es hier versuchte, fühlen wir in jeder Kleinigkeit seiner erhabenen Schöpfung.

GEORG GREVE.

BÜCHERSCHAU.

y. — *Boheims Handbuch des Waffenwesens* in seiner historischen Entwicklung (Leipzig, Verlag von E. A. Seemann) ist nunmehr bis zur 8. Lieferung gediehen und lässt das Ende bereits absehen. An dem ebenso reich wie geschmackvoll illustrirten Werke — die Zeichnungen rühren sämtlich von *Anton Kaiser* in Wien her — werden nicht nur die Fachleute ihre Freude haben, sondern auch der Laie, der sich für den Zusammenhang der Kriegsgeschichte mit der Entwickelung des Waffenwesens interessirt. Der in Fachkreisen als einer der vorzüglichsten Kenner anerkannte Verfasser, dem als Kustos der Waffensammlung des österreichischen Kaiserhauses ein überaus mannigfaltiges Studienmaterial zu Gebote steht, erweist sich in dem Buche als ein ebenso gewandter wie verständiger Schriftsteller, dessen Ausführungen mit ihren kulturgeschichtlichen Seitenblicken jeder

Geschichtsfreund mit Vergnügen folgen wird. Das Werk soll in 11 Lieferungen mit 650 Abbildungen — abgesehen von zahlreichen Waffenschmiedemarken — vollständig werden.

TODESFÄLLE.

x. — Der Kunstsammler *Spitzer* in Paris, dessen Sammlungen auf mehrere Millionen Francs geschätzt werden, ist gestorben.

KUNSTHISTORISCHES.

Albrecht Altdorfer. Eine interessante Zeichnung von dem Regensburger Meister gelang es im Münchner Kupferstichkabinet aufzufinden. Sie stellt die Beweinung des Leichnams Christi durch Johannes und zwei hl. Frauen vor. Rechts oben ist sie gezeichnet mit dem bekannten Monogramm des Künstlers und der Jahreszahl 1512 (à rebours). Nun ist aber das Interessante daran, dass sie auf ein Holztäfelchen mit der Feder zum Zwecke des Holzschnittes gezeichnet ist und dass der Holzschnitt an einigen von einander getrennten Stellen bereits ausgeführt ist: so sind zum Beispiel die Beine Christi geschnitten, ferner ein Teil des rechten Armes desselben. Warum die Sache liegen geblieben ist, entzieht sich unsrer Kenntnis; die Komposition kommt in gleicher Weise überhaupt nicht in Altdorfers Holzschnitten vor. Auf der Rückseite der Platte sind flüchtige Studien, ebenfalls von Altdorfer, sichtbar. Dieses Täfelchen ergänzt die Altdorferzeichnungen unseres Kabinetes in willkommener Weise, denn der Künstler ist darin nicht so vertreten, wie er sollte; unzweifelhaft von ihm ist meiner Ansicht nur die Zeichnung mit dem Martyrium der hl. Katharina. Dagegen trägt der Christus am Kreuze wahrscheinlich mit Unrecht den herkömmlichen Namen Altdorfer; vermutlich gab die überaus feine Behandlung, wie Altdorfer sie liebt, den Anstoss zu der Benennung, jedoch ist so vieles darin (z. B. der schiefe Mund Christi, die Bildung der Tuchfalten etc.) dem Hans Baldung Grien verwandt, dass sie eher von diesem herrühren könnte. Auch die Maria mit dem Kinde, die das Datum 1511 trägt, scheint mir nicht ausser allem Zweifel. Es ist ja richtig, dass ihre Verwandtschaft zur Holzschnittsmadonna B. 63, die ebenfalls von 1511 ist, stark hervortritt, besonders auch in der Gewandbildung; in der Gewandbildung steht sie auch der Kupferstichmadonna von 1507 (B. 15) sehr nahe; nicht minder bietet die undatirte Madonna B. 17 grosse Analogien, doch lässt sich dies vielleicht auch durch die allgemeine Schulrichtung erklären. Jedenfalls ist die Zeichnung, besonders des Kindes und der Hände Mariä, auf unserm Blatte so ungeschickt und zwitterig, dass man sowohl bei dem genannten Holzschnittplättchen als der Anbetung der Hirten in der Staatsbibliothek, welche beide Zeichnungen doch nur ein Jahr später fallen, einen grossen Unterschied gewahrt. Die Formen sind bei den letztern schärfer und mannigfaltiger ausgedrückt. So hat vielleicht auch der zuerst von uns in seinen Zeichnungen gewürdigte Wolf Huber Anspruch auf das Blatt. Da alle genannten Blätter mit Ausnahme der Holzschnittzeichnung in meinem Handzeichnungswerke reproduzirt sind, so kann sich der geneigte Leser ein Urteil leicht selber bilden. Dem Georg Lemberger, den ich vor kurzem in diesem Blatte behandelt, möchte ich, soweit ich die Sache bis jetzt überblicken kann, unsere Madonna nicht zuschreiben; auf diesen Künstler komme ich wohl zurück, da ich noch weitere Holzschnitte von ihm und ein Gemälde (Schleissheim, Marter des hl. Quirin, No. 107) gefunden habe, welch letzteres viele Verwandtschaft mit seiner Manier aufweist. Vielleicht gelingt es auch, den Bruder Albrechts Erhard Altdorfer einmal genauer zu fixiren. Vorläufig möchte ich ihm den ungeschickten Kupferstich Frau mit Wappenschild (B. VI., 416) zuschreiben. Dass derselbe die Initialen E A (mit der Jahreszahl 1506) trägt, beweist ja allerdings wenig, doch finde ich bei ihm mit den frühesten Kupferstichen Albrechts eine solche Analogie, dass sich mir jene Vermutung lebhaft aufdrängt. *WILH. SCHMIDT.*

KONKURRENZEN.

— *Bei der Preisbewerbung* um das schlesische Kaiser Wilhelm-Denkmal in Breslau (Kostensumme 450000 M.) erhielten unter 40 Bewerbern den ersten Preis: Bildhauer *Christian Behrens* in Breslau und Baudirektor *Hugo Licht* in Leipzig für einen gemeinschaftlichen Entwurf; den zweiten Preis: *Fritz Schaper* in Berlin; den dritten Preis: a) *Otto Lang* in München, b) *Hilgers* in Charlottenburg, c) *Werner Stein* und Architekt *Hans Enger* in Leipzig.

* *Dombaumeister Baron Fr. Schmidt* in Wien hat bei dem Wettbewerb um die Herz Jesu-Kirche am Hohenstaufenring in *Köln* den ersten Preis davongetragen. Der berühmte Meister hat bei der Lösung seiner Aufgabe aufs glücklichste den gegebenen Verhältnissen sich anzupassen gewusst und eine Pfarrkirche geplant, welche bei aller Einfachheit den vollen Zauber des gotischen Stils zur Entfaltung bringt. Das Langhaus ist als Hallenkirche, der Chor in basilikaler Höhenentwickelung gedacht. An der Fassade erhebt sich ein Turm von ähnlich massvoller und feiner Gliederung, wie sie der Turm der Weissgärberkirche in Wien zeigt.

— Unter den von dem Reale Istituto Lombardo di scienze e lettere für die nächste Zeit ausgeschriebenen Preisaufgaben befindet sich eine *Geschichte des Lebens und der Werke des Leonardo da Vinci.* Der Preis Tommasoni für die beste über dies Thema bis zum 1. Mai 1891 eingelieferte Arbeit beträgt *5000 Lire.*

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *D. W. von Seidlitz,* vortragender Rat bei der Generaldirektion der kgl. sächsischen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft in Dresden, hat den Charakter und Rang als Oberregierungsrat erhalten.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

* *Die ostasiatische Sammlung des Grafen Karl Lanckoronski* nebst einer wertvollen Kollektion von Bildern und Studien des Landschaftsmalers *L. H. Fischer,* welcher kürzlich den fernen Orient in Begleitung des Grafen Lanckoronski bereiste und ihm bei der Erwerbung seiner Schätze zur Seite stand, sind gegenwärtig in drei Sälen des Wiener Handelsmuseums öffentlich ausgestellt. Sowohl der seltene Reichtum als auch die ungemein geschmackvolle und lehrreiche Aufstellung der Objekte machen den Besuch dieser Ausstellung zu einem höchst lohnenden. Am glänzendsten sind die japanische Kunst und Kunstindustrie vertreten, welche den grossen Hauptsaal füllen, und da ziehen vornehmlich die alten und modernen Bilder (Kakemonos) den Blick an. Einzelne Tierstücke, Fische, Vögel u. a. machen den Eindruck von Momentphotographien. An der Schmalwand des Saales ist ein buddhistischer Tempel mit seinem ganzen Kultusgerät aufgebaut. Die Langwände mit ihren Pfeilern und Kästen bieten Waffen, Gewänder, Bronzen, keramische Gegenstände jeder Art. Der Mittelsaal ist mit den reizenden Erzeugnissen des indischen Kunstgewerbes gefüllt

und enthält zugleich die obenerwähnten Fischerschen Bilder und Studien, über welche ein besonderer Katalog nähere Auskunft giebt.

A. R. *Das figurenreiche Gemälde des schottischen Malers W. E. Lockhart*, welches, im Auftrage der Königin Victoria von Grossbritannien und Irland gemalt, die *Feier ihres 50-jährigen Regierungsjubiläums in der Westminsterabtei* zu London am 20. Juni 1887 darstellt, war während zweier Tage im Künstlerverein zu Berlin zu sehen, hat aber nur wenig den rege gewordenen Erwartungen entsprochen. Es ist ein steifes, ziemlich langweiliges Ceremonienbild, dem weder durch eine besonders feine Beleuchtung noch durch die malerische Behandlung eine höhere künstlerische Bedeutung verliehen worden ist. Das Kolorit ist flau und bunt, die Charakteristik der Figuren — es sollen etwa 250 Porträts sein — geht nicht über oberflächliche Andeutungen hinaus, und der Gesamteindruck ist keineswegs so ergreifend, dass der Beschauer eine Empfindung von der Bedeutung der Feierlichkeit gewinnt. Englische Zeitungen haben gemeldet, dass der Künstler dafür ein Honorar von 6000 Pfd. (= 126 000 M.) erhalten haben soll.

pp. *Aus Bremen.* Ein neues Panorama hat sich innerhalb der Nordwestdeutschen Gewerbe- und Industrieausstellung in Bremen aufgethan und zwar bietet sich dem Besucher in diesem Rundgemälde die Einfahrt eines Lloyddampfers in den Hafen von Newyork. Der massiv errichtete Bau in den Bahnhofsanlagen deutet auf eine längere Dauer und spätere Auswechselung mit anderen Panoramen hin. Die eigenartige Idee, welche dem Panorama zu Grunde liegt, fand eine glückliche Lösung durch den Maler *Hans Petersen* aus München, welcher zuvor eingehende Studien an Bord eines Lloyddampfers und an den Gestaden des Hafens machte. Die getreueste Wiedergabe aller bei der Einfahrt hervortretenden Scenerien, die beiden Ufer und das von Schiffen durchfurchte Wasser, welches die Freiheitsstatue umflutet, ist vortrefflich gelungen. Der Übergang von dem plastischen Hinterdeck des Dampfers zu dem auf der Leinwand gemalten Vorderteil desselben ist mit Geschick gelöst, die Täuschung vollkommen gelungen. Der Aufstieg zu dem Hinterdeck mit seinem Sonnenzelte erfolgt durch den unvermeidlichen dunkleren Vorraum und einen im Rokokostile eingerichteten Salon.

A. R. *In der Berliner Nationalgalerie* ist eine *Ausstellung der Radirungen Bernhard Mannfelds* veranstaltet worden, die einen interessanten Überblick über den Entwicklungsgang und das gesamte Schaffen des fleissigen, unablässig vorwärts strebenden Künstlers gewährt. Der mit aussergewöhnlichem Luxus ausgestattete, von der R. Wagnerschen Kunsthandlung verlegte Katalog, welcher 157 Originalradirungen, 28 Blätter nach Ölgemälden, Aquarellen und Zeichnungen anderer Künstler und 50 Feder-, Blei-, Tuschzeichnungen und Aquarelle, zumeist Vorstudien und Vorlagen für Radirungen, aufzählt, enthält zugleich ein von Prof. Dr. *von Donop* verfasstes Lebensbild des Künstlers und eine sehr dankenswerte, eingehende Darstellung der von Mannfeld geübten Radirtechnik und seines Verfahrens bei der Zurichtung und beim Druck der Kupferplatte. Als Mannfeld im Jahre 1867 seine ersten Radirversuche machte, war diese Technik in Deutschland so gut wie völlig vergessen. Ohne fremde Anleitung tastete er langsam vorwärts, und erst nach langem Ringen mit dem spröden Material gelang es ihm, jene künstlerische Reife, jene Kraft des malerischen Ausdrucks und jene volle Beherrschung aller technischen Mittel zu erreichen, die insbesondere seine letzten grossen Blätter, die Marienburg von der Nogatseite, den Langen Markt zu Danzig, den Dom zu Limburg an der Lahn, das Schloss zu Merseburg, den Westchor des Domes zu Erfurt, das Münster zu Aachen und den Blick auf Dresden (in den Jahren 1885—1889 entstanden) auszeichnen. Wie wir den Mitteilungen von Donops entnehmen, sind auf Mannfelds künstlerische Entwicklung von entscheidendem Einfluss die 1881 in der Nationalgalerie veranstaltete Ausstellung von französischen und englischen Malerradirungen und ein Besuch der graphischen Ausstellung in Wien (1883) gewesen, wo er die radirten Architekturen und Landschaften des Schweden Axel Haig kennen lernte. Ein künstlerisch oder geschichtlich bedeutungsvolles Denkmal der Architektur, insbesondere der gotischen, in landschaftlicher Umgebung mit starker Betonung eines Stimmungsmoments ist auch der liebste Vorwurf Mannfelds, der ursprünglich das Zimmerhandwerk erlernt, sich aber später auf der Baugewerkschule in Dresden zum Architekten ausgebildet hat. Einen Teil seiner Jugendzeit hat er in Meissen verlebt, wohin er auch später noch häufig zurückkehrte, und in dieser Stadt, die auf kleinem Raum eine grosse Zahl malerischer Denkmäler der Bau- und Bildhauerkunst umschliesst, sog er die Vorliebe für dasjenige Gebiet der darstellenden Kunst, auf dem er besonders im letzten Jahrzehnt eine stattliche Reihe schöner Erfolge erzielt hat, ein. Obwohl er sich am liebsten auf einer grossen Fläche bewegt und in solcher räumlichen Ausdehnung auch zu den stärksten malerischen Wirkungen gelangt, gebricht es seiner Nadel nicht an Gewandtheit, Zierlichkeit, Geschmeidigkeit und Feinheit, wenn es gilt, sich zu beschränken und eine Fülle von Einzelheiten auf einen kleinen Raum zusammenzudrängen. Wir citiren zum Zeugnis dafür nur die Blätter, die Mannfeld für die „Zeitschrift für bildende Kunst“ radirt hat, drei Architekturstücke nach Ewerbeck und drei Landschaften nach Scherres, v. Klever und Hertel, sowie die Radirungen nach Ölgemälden und Aquarellen Karl Graebs in der Nationalgalerie. Insbesondere hat Mannfeld mit grossem Glück die miniaturartige Malweise und die überaus fein beobachtete und wiedergegebene Beleuchtung der Graebschen Bilder auf erheblich kleinerem Raume zur Anschauung gebracht.

NEUE DENKMÄLER.

* *Wiener Goethe-Denkmal.* Die Jury beschloss in ihrer ersten Sitzung, nur als Beirat des Goethe-Vereins fungiren zu wollen, da zur Konstituierung eines regelmässigen Preisgerichts die Vorbedingungen fehlen. In diesem Sinne wurden sodann in einer zweiten Sitzung die Skizzen von *Hellmer*, *Kundmann* und *Tilgner* als die künstlerisch wertvolleren bezeichnet, jedoch von einem Urteil über ihre Eignung zur Ausführung so lange abgesehen, bis die Platzfrage entschieden sein wird.

*** *In der Angelegenheit der Errichtung von Denkmälern für die Kaiser Wilhelm I. und Friedrich in Berlin* ist am 19. April ein Kronrat abgehalten worden. Nach einer Meldung der „Vossischen Zeitung“ hat der Bildhauer Prof. Reinhold *Begas* bereits den Entwurf zu einem Denkmal Kaiser Wilhelms I., welches auf der Schlossfreiheit seinen Platz finden soll, vollendet. Die Sieger in dem ersten Wettbewerb um das Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. sind nicht berücksichtigt worden, weil an massgebender Stelle die Ansicht besteht, dass die Aufgabe nur durch die plastische Kunst ohne Mitwirkung der Architektur zu lösen wäre.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

* *Kaiser Franz Josef* hat der Wiener Künstlergenossenschaft einen Preis von *vierhundert Dukaten* gespendet, mit welchem das hervorragendste von einem österreichischen oder ungarischen Künstler herrührende Werk der jedesmaligen Jahresausstellung ausgezeichnet werden soll.

* * * *Zur Aufstellung von Plänen und zu Vorarbeiten für den Neubau eines Domes und einer Gruft für das preussische Königshaus* in Berlin sowie zur Errichtung einer Interimskirche werden in einem dem preussischen Abgeordnetenhause zugegangenen Nachtragsetat 600 000 M. gefordert.

AUKTIONEN.

x. — *Frankfurter Kunstauktionen.* Rud. Bangel versteigert vom 5. bis 8. Mai eine Reihe von Kunstgegenständen in drei aufeinander folgenden Auktionen. Am 5. und 6. Mai wird der künstlerische Nachlass des Landschaftsmalers *Karl Jungheim*, 508 Nummern stark ausgeboten, es sind Aquarelle und Zeichnungen moderner Meister, viele Ölstudien des genannten verstorbenen Künstlers, einige Stiche, Bücher und Prachtwerke. Am 7. Mai kommt eine Reihe alter kunstgewerblicher Erzeugnisse aus englischem Privatbesitz unter den Hammer (116 Nummern). Am 8. Mai endlich eine Sammlung (129 Nummern) von Gemälden alter und neuer Meister die im Auftrage der Frau Gräfin Reigersberg an Meistbietende abgegeben werden.

x. — *Berliner Kunstauktion.* Bei R. Lepke findet am 13. Mai die Versteigerung von 125 Gemälden alter und neuer Meister statt, die zum Teil aus dem Besitze des Fürsten Friedrich Wilhelm Konstantin von Hohenzollern-Hechingen stammen. Drei Bilder, von *A. del Sarto*, *Watteau* und *H. Bosch* sind durch Lichtdrucke wiedergegeben.

NEUIGKEITEN DES BUCH- UND KUNSTMARKTS.

Koopmann, Dr. W., Raffael-Studien. 10 Bog. gr. 4. Marburg, Elwert. brosch. M. 16.

Lützow, Karl von, Katalog der Gemäldegalerie der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien. 28 Bog. 8. Verlag der Akademie. brosch. M. 2. –

ZEITSCHRIFTEN.

Bayerische Gewerbezeitung. 1890. Nr. 6.
Die Einführung der leonischen Drahtfabrikation in Bayern. II. — Kunstbeilage: Altdeutsche Bank mit hoher Rücklehne.

Zeitschrift für christliche Kunst. III. Jahrg. Heft 1.
Spätgotisches Schaualtärchen. Von Schnütgen (Mit Abbild.) — Einige Bemerkungen über den Bau kleinerer und einfacherer Kirchen. Von Munzenberger. — Die Gewölbemalereien in der Kirche zu Meldorf in Dithmarschen. Von R. Steche. (Mit Abbild.) — Das alte Rosenkranzbild in der St. Andreaskirche zu Köln. Von Schnütgen. (Mit Abbild.) — Mittelalterliche Miniaturglasmalerei im Kunstgewerbemuseum zu Köln. Von Schnütgen. (Mit Abbild.) — Gotische Steinkanzel zu Nienberge bei Münster i. W. Von W. Effmann. (Mit Abbild.) — Zur Kennzeichnung der Renaissance. Von A. Reichensperger.

Blätter für Kunstgewerbe. Bd. XIX. 3. Heft.
Taf. 11. Wandspiegel mit Verzierungen in versilberter Bronze. Entworfen von A. Trötscher in Wien. — Taf. 12. Waschkasten mit Spiegel. Entworfen von Fr. Würfel in Wien. — Taf. 13. Thürbeschläge in Schmiedeeisen. 16. Jahrhundert. — Taf. 14. Tintenzeug. Entworfen von R. Gross. — Taf. 15. Kelch in vergoldetem Silber. Entworfen von A. V. Barnitius in Prag. — Taf. 16. Genähte Spitzen, entworfen am Centralspitzenkurse in Wien.

Christliches Kunstblatt 1890. Nr. 4.
Kreuzbaum und Kreuzblume. Von R. Bürkner. (Mit Abbild.) — Die Primizkapelle in Kloster Heilsbronn. Von Fr. Lampert. — Evangelische Gesangbuchbilder. — Ein neues Konfirmationsgedenkblatt.

Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins. 1890. Heft 3 u. 4.
Die gesellschaftliche Sitte in ihrem Zusammenhang mit Kunst und Kunstgewerbe. Von M. Haushofer. — Kunstbeilagen: Tafel 8. Tafelaufsatz. Entworfen von M. Levi. — Taf. 9. Gotische Trinkkeller. Entworfen von Th. Waltjen. — Taf. 10. Einbanddecke von F. H. Weinzierl. — Taf. 11. Silbermontirter Glasbecher. Entworfen von J. Dietz, München. — Taf. 12. Wandleuchter aus Schmiedeeisen. Aufgenommen von H. Haase, Hamburg. — Taf. 13. Salonschrank. Entworfen und ausgeführt von A. Pössenbacher. — Taf. 14. Gläserne Humpen mit Diamantgravirung.

L'Art. Nr. 622.
L'école hollandaise. 1609—1688. Schluss. Von P. Petroz. (Mit Abbild.) — Salon de 1890. Introduction. I Quelqu'un (suite). Von P. Leroi. — Exposition universelle de 1889. La ferronerie d'art. Von M. Vachon. (Mit Abbild.) — Le musée Frédéric Spitzer et son catalogue. Suite. Von M. Bessières. — Kunstbeilage: Troupeau en marche. Nach dem Gemälde von Ch. Jacque radirt von P. Lafond.

Verlag des Litterarischen Jahresberichts (Artur Seemann) in Leipzig.

Soeben erschien:

Bilderatlas zum

HOMER

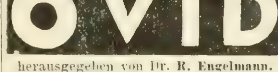
herausgegeben von Dr. R. Engelmann.

I.	II.
Ilias	**Odyssee**
20 Tafeln und Text cart. M. 2.—.	16 Tafeln und Text cart. M. 2.—.

Beide Theile cart. M. 3.60, geb. M. 4.—.

Bilderatlas

zu den **Metamorphosen** des



herausgegeben von Dr. R. Engelmann.

26 Tafeln mit 13 Seiten Text Querfolio.

Kart. 2 M. 60 Pf. Geb. 3 M. 20 Pf.

Von der Anschauung ausgehend, dass der Geist der Antike nicht nur in den Schriftquellen sondern auch und zwar vornehmlich in den erhaltenen Kunstdenkmalern der Alten zu suchen sei, hat der Herausgeber eine Zusammenstellung der wichtigsten Darstellungen homerischer und ovidischer Scenen unternommen. Er hofft damit allen Freunden der klassischen Gedichte einen Dienst zu erweisen. Insbesondere soll der Atlas der Jugend zu gute kommen, deren Phantasie bei dem trocknen Formalismus der Grammatik und Syntax nicht selten Mangel leidet. Weit entfernt davon, das Interesse vom Stoffe abzuziehen, werden diese klassischen Illustrationen gerade den Schuler auf die Grosse des Inhaltes der Dichtungen hinfuhren, seine Aufmerksamkeit für den Gegenstand immer aufs neue anregen und seine Begeisterung früher zu wecken im stande sein, als dies erfahrungsgemäss ohne die Heranziehung der Denkmäler der Fall zu sein pflegt.

Kunstberichte [214

über den Verlag der **Photographischen Gesellschaft** in **Berlin.** In anregender Form von berufener Feder geschrieben, geben dieselben zahlreiche, mit vielen Illustrationen versehene interessante Beiträge zur Kenntnis und zum Verständnis des Kunstlebens der Gegenwart. Jährlich 8 Nummern, welche gegen Einsendung von 1 Mark in Postmarken regelmässig und franko zugestellt werden. Inhalt von No. 8 des II. Jahrganges: **Neues Kaiserporträt** von **A. v. Werner.** — **Bilder a. d. italien. Volksleben.** **Berlin als Kunststadt.**

Einzelnummer 20 Pfennig.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Anleitung zur Kerbschnitzerei

von **Clara Roth.**

Mit Illustrationen. kl. 8. Preis 50 Pf.

Neue Kerbschnittmuster.

4 Lieferungen mit je 10 Tafeln Quer-Folio.

Herausgegeben von **Clara Roth.**

Preis jeder Lieferung in Mappe M. 2.70; ohne Mappe M. 2.50.

Früher erschien in demselben Verlage:

Kerbschnittvorlagen.

Auf Veranlassung des deutschen Zentralkomitees für Handfertigkeitsunterricht und Hausfleiss herausgegeben von

C. Grunow, 1. Direktor des Kunstgewerbemuseums zu Berlin.

Zweite unveränderte Auflage. 12 Tafeln in Lichtdruck mit Erläuterungen.

In Mappe. 4°. 8 Mark.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Deutsche Renaissance.

Kleine Ausgabe.

Dreihundert Tafeln

zum Studium der

Deutschen Renaissance.

Ausgewählt aus den Sammelwerken von

Ortwein, Scheffers, Paukert, Ewerbeck u. a.

30 Lieferungen mit je 10 Bl.

Subskriptionspreis 80 Pf.

Einzelne Lieferungen apart 1 M.

1. Fassaden und Fassadenteile (10 Liefgn.).
2. Täfelungen, Mobiliar und Stuck (6 Lfgn.).
3. Schlosserarbeiten (5 Lieferungen).
4. Füllungen und Dekorationsmotive (4 Lfgn.).
5. Gerät und Schmuck (3 Lieferungen).
6. Töpferarbeiten (2 Lieferungen).

Vollständig in 30 Lieferungen 24 M.,
in 2 Mappen eingelegt 25 M.,
in 2 Bände gebunden 28 M.

Ausführliche Prospekte gratis.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Raffael und Michelangelo.

Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage in 2 Bänden gr. 8. Mit vielen Illustrationen. 2 Bände engl. kart. M. 21. — in Halbfranzband M. 26. —.

Ludwig Richter's Werke.

Bechstein, Märchenbuch. Taschenausgabe mit 84 Holzschn. nach Zeichnungen von L. Richter. 38. Aufl. Kart 1 Mk. 20 Pf.

Dasselbe. 4. illustrirte Prachtausgabe mit 187 Holzchnitten. Gebdn. m. Goldschn. 8 Mk.

Goethe, Hermann und Dorothea. Mit 12 Holzschnitten nach Zeichnungen von L. Richter. 2. Auflage. Gebdn. mit Goldschnitt 5 Mk.

Hebel, Allemannische Gedichte. Im Originaltext. Mit Bildern nach Zeichnungen von L. Richter. 2. Aufl. Kartonirt 3 Mk 50 Pf., gebdn mit Goldschnitt 4 Mk

Dasselbe ins Hochdeutsche übersetzt von R. Reinick. 6. Auflage. Gebdn. mit Goldschnitt 4 Mk.

Richter-Bilder. Zwölf grosse Holzschnitte nach älteren Zeichnungen von Ludwig Richter. Herausgegeben von G. Scherer. Kartonirt (6 Mk. herabgesetzt auf 3 Mk.

Der Familienschatz. Fünfzig schöne Holzschnitte nach Originalzeichnungen von Ludwig Richter. 2. veränderte Auflage. Gebdn. 3 Mk.

Richter, Ludw., Beschauliches und Erbauliches. Ein Familienbilderbuch. 6. Auflage. Gebdn. 8 Mk.

Richter, Ludw., Goethe-Album. 40 Blatt. 2. Aufl. Gebdn. 8 Mk.

Richter-Album. Eine Auswahl von Holzschnitten nach Zeichnungen von L. Richter. 6. Ausgabe in 2 Bänden. In Leinen gebdn. mit Goldschnitt 20 Mk.

Tagebuch. Ein Bedenk- und Gedenkbüchlein für alle Tage des Jahres mit Sinnsprüchen und Vignetten von Ludwig Richter. 5. Auflage. Gebdn. m. Goldschn. 3 Mk. 50 Pf.

Georg Wigands Verlag in Leipzig.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie compl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W.,
Potsdamerstrasse 3.

Josef Th. Schall.

Hierzu eine Beilage von **Carl Schleicher & Schüll** in Düren.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* – Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN KÖLN
Heugasse 58. Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 25. 8. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE JAHRESAUSSTELLUNG IM WIENER KÜNSTLERHAUSE.

Die diesjährige Ausstellung der Wiener Künstlergenossenschaft hält sich im Vergleiche zur vorjährigen wohl in Betreff der Bilderzahl auf gleicher Höhe, steht jedoch ihrem Inhalte nach zurück. Mit den hervorragenden Namen sind auch hervorragende Neuheiten ausgeblieben, namentlich aus Deutschland, und was die heimischen Künstler gebracht haben, bleibt mit vereinzelten Ausnahmen vielfach unter dem Niveau ihrer früheren Leistungen. Ausnehmend stark und mit relativ tüchtigen Arbeiten ist die Plastik vertreten; sie ist, wie im Vorjahre, in den mittleren Räumlichkeiten des Parterres recht günstig placirt. In der Malerei wird man in jedem Genre Gutes, zuweilen auch Vorzügliches finden; doch bewegen sich die Vorwürfe und Motive zumeist im gewohnten Geleise. Auffällige Leistungen, künstlerische Ereignisse fehlen. Selbst in der Landschaft, in der namentlich die österreichischen Künstler stets voranschritten, ist keine besondere That zu verzeichnen. Es sind zumeist oft gesehene Motive, die, wenn auch in glanzvoller Technik vorgetragen, den Beschauer nicht dauernd zu fesseln vermögen. Von recht erfreulichem Eindruck ist dagegen die in zwei Sälen des ersten Stockwerkes untergebrachte Abteilung der Aquarelle und Pastelle. Die Aquarell- und Pastelltechnik nimmt überhaupt in Wien in jüngster Zeit einen lebhaften Aufschwung, und wie die Ausstellung zeigt, gravitiren auch auswärtige Kräfte in diesem Genre jetzt stärker hierher. In der Ölmalerei ist im allgemeinen zu bemerken, dass die Plein-air-Epidemie im Zunehmen begriffen ist, und die gesundesten Koloristen davon ergriffen, sich im Farb- und Schattenlosen gefallen. Fast an jeder Wand begegnen uns einige solcher sonnengebleichter Bilder, ohne Saft und Kraft. Der Hellmalerei sei aber damit keineswegs ewige Feindschaft erklärt; sie hat in gegebenen Situationen ebenso ihre Berechtigung, wie das kräftig modellirende Atelierlicht, wie das Helldunkel und alle andern in der Natur vorkommenden Lichtprobleme: aber planlos alles Mögliche und Unmögliche nach einem Rezept zu malen, ist widersinnig, und am widersinnigsten bei Gestalten in dunklen Interieurs mit Fenstern im Hintergrund!

Wir ziehen in einem kurzen Überblick über das Hervorragendste der Ausstellung zunächst die *Plastik* in Betracht. Es ist sowohl von monumentaler Bildnerei als von kleinerer Genreplastik und im Porträt ganz Treffliches vorhanden. Von prächtiger Wirkung sind zunächst die zwei kolossalen Brunnengruppen (Tritone und Nereiden), welche von *Edm. v. Hofmann* und *Ant. Schmidgruber* für die Bassins der Gartenanlagen zwischen den beiden Hofmuseen ausgeführt wurden. Die Gestalten bieten von allen Seiten schöne Linien und einen harmonischen Zusammenklang der Massen. Da grössere Aufträge an die Bildhauer mit der Fertigstellung unserer Monumentalbauten immer seltener werden, so ist es nur erfreulich, wenn sich neue Gebiete für die Thätigkeit der Künstler erschliessen, und die Ausstellung zeigt auch bereits ein dankbares Feld, auf dem dauernd Beschäftigung zu finden ist. Die Gräberplastik tritt diesmal in einer grossen Anzahl poesievoller Werke auf, die wohl geeignet sind, unserem Centralfriedhof allmählich eine

künstlerische Bedeutung zu geben. In *Benks* Grabstatue für das Mausoleum auf Schloss Weissenegg paart sich feierlicher Ernst mit lieblicher Weiblichkeit. Ein schöner Gedanke, die Auferstehung symbolisirend, ist in dem Modell eines Grabmals von *R. Kauffungen* in künstlerische Verkörperung gebracht. Bei *Tilgners* Gruftmonument der Gräfin Liebig-Radetzky ist zu konstatiren, dass das Werk in seiner Ausführung in Marmor auf dem Centralfriedhof weit günstiger wirkt als im Modell. Von grossem Eindruck ist *Myslbeks* Darstellung des Gekreuzigten. Der Künstler tritt darin als entschiedener Realist auf und hat die Kühnheit, thatsächlich einen am Kreuz hängenden Leichnam darzustellen. Das Grässliche der Marter ist in dem Hängen des Thorax und der Anspannung der Arm- und Brustmuskeln auf ergreifende Weise veranschaulicht. Schöne Weiblichkeit begegnet uns in *G. Eberleins* „Psyche“, *Hirts* „Arethusa“ und *Hausmanns* „Loreley“. *Aug. Kühne* hat seine Idealstatuetten wieder mit einigen originellen Studien vermehrt, desgleichen *Otto König* seine neckischen Brunnen- und Aufsatzentwürfe; aber auch mit einem grösseren gedankenvollen Werke ist der Künstler diesmal hervorgetreten „Psyche, einem Mädchen den Himmelsbrautkranz aufsetzend“, einer Gruppe (in Bronze und Marmor), die aufs neue bezeugt, dass sein Talent auch grösseren Aufgaben gewachsen ist. Von *Rathausky* notiren wir eine gelungene Reiterstatuette des „Grafen von Habsburg“; *Tilgner, Bohrn, Pendl* und *Klotz* haben eine Reihe guter Porträts ausgestellt und *A. Scharff* eine Kollektion von meisterhaft gearbeiteten Guss- und Prägemedaillen, die dem Künstler den Reichelpreis eingetragen haben.

In der *Malerei* nimmt *Brozik's* „Fenstersturz zu Prag“ den Ehrenplatz ein. Das umfangreiche Gemälde schildert in dramatisch bewegter Scenerie den bekannten Vorgang zwischen den böhmischen Statthaltern Martinitz und Slavata und den protestantischen Ständen in der königlichen Burg auf dem Hradschin am 23. Mai 1618. Gegen die früheren Arbeiten des (bekanntlich in Paris lebenden) Künstlers besitzt das Figürliche der Darstellung insofern einen besonderen Vorzug, dass darin das Leidenschaftliche, Seelische energischer zum Ausdruck gebracht ist. Freilich forderte dies der grauenhafte Vorwurf in ungleich höherem Grade als die friedlichen Repräsentationsscenen, welche Brozik bisher mit Vorliebe zur Darstellung wählte. Bezüglich der Malerei ist jedoch Brozik schon mit Effektvollerem erschien, auch ist die Ausführung im einzelnen ungleich. — Von den Gemälden der Verbindung für historische Kunst erfreut uns *Jos. Scheurenbergs* „Verlobung Luthers mit Katharina von Bora“ in seiner edlen durchgeistigten Zeichnung, namentlich der Hauptgestalten, und dem fein abgetönten Kolorit. Schöne Einzelheiten finden sich auch in dem zweiten Gemälde obiger Verbindung „Die christlichen Märtyrer“ von Margarethe *Loewe;* nur ist die Farbe etwas zu braun und schwer geraten, und aus einzelnen Gestalten sieht zu sehr das Modell heraus. *Werner* ist mit seinem Bilde „Morgen nach der Bartholomäusnacht“ dadurch im Nachteile, dass ihm Delaroche mit dem Stoffe vorangegangen; die Komposition ist viel zu zahm. *Jan Matejko* hat zwölf Ölskizzen „zur Geschichte der Civilisation in Polen“ ausgestellt, in denen wir die Gewandtheit des Meisters, grosse Aktionen in figurenreichen Kompositionen darzustellen, nur von neuem bewundern können; er beherrscht das historische Beiwerk, Kostüme, Waffen und Gerätschaften, Architekturen etc. mit unvergleichlicher Kennerschaft und es ist nur schade, dass die bunte Farbengebung die Klarheit der Scenerien vielfach beeinträchtigt. Doch abgesehen von diesen Mängeln bleibt Matejko der bedeutendste und auch produktivste Historienmaler der Gegenwart. Von religiöser Malerei ist wenig vorhanden; wir nennen als bedeutendere Leistung *A. Fesztys* „Trauernde Frauen am Grabe Christi“ eine grössere Komposition, die im Katalog als Eigentum Sr. Majestät des Kaisers bezeichnet ist.

Porträts sind in grosser Anzahl ausgestellt, doch sind es darin zumeist nur die technischen Seiten, welche den Beifall herausfordern. Ein grösseres Bildnis von *H. v. Angeli,* Frau Gutmann, ist in Haltung und noblem Vortrag vorzüglich gelungen; dasselbe ist über *S. L'Allemands* Porträt Sr. k. k. Hoheit des Erzherzogs Rainer zu sagen. Kraftvolle Modellirung und Ähnlichkeit zeichnen die Bildnisse von *Benczur, Felix* und *Vastagh* aus; *Seligmann* zeichnet geistreich, malt aber zu oberflächlich. Eine tüchtige Leistung ist *Jul. Payers* „Eismeister Grogan“, eine Porträtstudie zu seinem Bilde „Franklins Tod“. Ein Reiterbild Sr. Majestät des Kaisers Franz Josef von *Jul. Blaas* frappirt durch Ähnlichkeit und sorgfältige Ausführung. Von den auswärtigen Künstlern ist *Mosler-Pallenberg* seit langem als tüchtiger Porträtist im Künstlerhause bekannt, seine Bilder erfreuen durch ihre ungesuchte Natürlichkeit.

In der Genremalerei ist ein besonderer Gedankenreichtum nicht zu verzeichnen; von den Hunderten der ausgestellten Bilder werden dem Besucher kaum ein Dutzend mit nachhaltigerer Wirkung im Gedächtnis bleiben. Grössere Scenen mit novellistischer oder

humoristischer Pointe begegnen uns selten. Es wird im allgemeinen mehr Wert auf die Malerei als auf den Inhalt gelegt, ein Symptom, das ja seit langem auf Ausstellungen wahrzunehmen ist. Doch finden sich auch ab und zu erfreuliche Ausnahmen und dazu zählt auf der Ausstellung *Joh. Hamza's* Rokokobildchen „Beim Harfenisten". Freiheit und Grazie in der Auffassung und Zeichnung und sorgfältiges Studium im Detail sind Vorzüge, die wir in solcher Feinmalerei nur bei *Simm* oder *Velten* wieder begegnen. Die genannten Meister haben auch heuer wieder wertvolle Gaben eingesandt; Simm ein reizendes weibliches Solofigürchen, im herbstlichen Park lustwandelnd; Velten glänzt in seiner meisterhaften Technik in einem „Antritt zur Jagd". Die Feinmalerei hat in unseren *E. Probst* einen bewährten tüchtigen Repräsentanten; seine ausgestellten Bilder „Die Plünderer" und „Heimliche Liebe" zeigen seine Kunst von der besten Seite. Mit welch köstlichen Typen *F. Brütt* seine „Bildergalerie" ausgestattet hat, ist uns schon von der vorjährigen Münchener Ausstellung her bekannt. Nicht fern davon begegnet uns *Bockelmanns* mit der Karl-Ludwig-Medaille ausgezeichneter „Taufschmaus", ein Gemälde, in welchem die feine Beobachtungsgabe des trefflichen Künstlers wieder glänzend zu Tage tritt. *Engelhart* ist unter die Hellmaler gegangen; sein „Ball auf der Hängstatt" und „Beim Künstler in Erdberg" enthalten eine Schar trefflich charakterisirter Volksfiguren, die freilich nicht immer so rein gewaschen sind, um im Freilicht zu paradiren. Der Realist *Skarbina* bringt die lebensgrosse düstere Gestalt eines Arbeiters, der am frühen Morgen die schmutzige Treppe seiner Behausung herabwandelt, um seinem mühevollen Tagewerk nachzugehen. Das kummervolle, freudenlose Dasein spiegelt sich in dem gefurchten, grämlichen Antlitz; es ist ein unerfreuliches Bild, und so aufdringlich in seiner Grösse! Als Gegensätze hängen nebenan zwei reizende Kinderscenen von *Chierici*, die wieder durch die glatte, minutiöse Ausführung verblüffen, aber durch ihren harmlosen, humoristischen Inhalt das Auge erfreuen. Auch der begabte *H. Temple* ist neuestens Hellmaler geworden; er hat sich diesmal die schwierige Aufgabe gestellt, eine „Schubertiade bei Ritter v. Spaun" zu malen. In dem nüchtern ausgestatteten Salon sind alle künstlerischen Celebritäten jener Zeit versammelt. Schubert sitzt am Piano, eine der Schwestern Fröhlich singt, die übrige Gesellschaft hört zu. Wir finden darunter Grillparzer, Bauernfeld, Kupelwieser, sogar auch Beethoven. Zu dem Bilde scheint das im Besitze des Herrn N. Dumba befindliche Aquarell von Kupelwieser, eine Darstellung des parodirenden Singspieles „Das Paradies", die Grundlage gebildet zu haben; zum mindesten ist Schubert aus demselben herausgeschnitten. In dem Bilde interessiren selbstverständlich zunächst die Porträts; eine intensivere geistige Verbindung der einzelnen Gestalten aber vermissen wir. In der Mitte zwischen Hellmalerei und Atelierlicht steht *Bernatziks* Bild „Die Klosterwerkstätte". Ein Klosterbruder, von diversen hölzernen Engeln, Heiligen und Kirchengeräten umgeben, ist im Begriff, einen Madonnenkopf zu bemalen. Es ist eine recht heimliche Stätte, vollgefüllt mit Werkzeugen und kirchlichem Kram, so recht passend für die genügsame fromme Seele, die da zur Ehre Gottes die Kunst übt. In sorgfältiger Ausführung gehört das Bild zu den besten des schätzenswerten Künstlers. Beispiele von Extremen in Hellmalerei sind die Bilder „Die Flucht in Ägypten" von *A. Goltz* und „Sommerfäden" von *Lebiedzki*; noch ein Schritt weiter und es bleibt nichts mehr auf der Leinwand als der hohle Umriss. Zwei lustige Bildchen hat *Ett. Tito* aus der Lagunenstadt geliefert; die rotblonde Marietta lugt das eine Mal aus einer Mauerspalte in einen schmalen Vico heraus, das andere Mal begegnen wir ihr im Laufschritt auf einer Brücke. In ähnlichem Genre bewegen sich auch die Bildchen *Botta's* und *Bedini's*. *Nowak* lässt uns in seiner „Atelierscene" eine Unterhaltung mit seinem Modell belauschen und *Ernestine Kunwald* ladet den Beschauer zu einer heiteren Kaffeegesellschaft in ihrem „Studium" ein. Ein gelungenes farbenprächtiges Momentbild in scharfem Sonnenlicht ist *Skutezkys* „Marktplatz von Neusohl". Als Kuriosa sind noch zu erwähnen die Schauergestalt des „Ewigen Juden" von *M. Heidel* und die zartempfundene Dunstgestalt von *Lerchs* „Irrlicht".

In der Landschaft tritt im allgemeinen weniger eine bestimmte Richtung zu Tage, als vielmehr das Persönliche, Eigenartige der betreffenden Künstler. Jeder hat in Bezug der Motive seine eigene Domäne, die er mit Vorliebe studirt und deren Beleuchtungseffekte er kultivirt. Dieses Spezialistentum hat seine guten, aber auch seine bedenklichen Seiten. Einerseits wird wohl das Technische in bestimmten Richtungen zur höchsten Virtuosität gehoben, andererseits der Einseitigkeit Vorschub geleistet.

Landschafter, welche Reiz darin finden, in stets neuen Problemen ihre Kraft zu erproben, sind selten. Von den Wienern fallen diesmal namentlich die Arbeiten *H. Darnauts* auf. Der Künstler ist mit einer

Anzahl grösserer Bilder auf der Ausstellung erschienen, die durchweg einen bedeutsamen Fortschritt beurkunden. *R. Russ* hat nur kleinere Bilder gebracht, worunter aber der „Marktplatz von Friesach“ ihn wieder als Meister der Beleuchtungseffekte kennzeichnet. *A. Schäffers* „Motiv aus dem Bakonyerwald“ in Abendstimmung und „Schneesturm an einer nordischen Küste“ sind reizvoll in der Stimmung und frappiren durch ihre Lichtphänomene. In stets aufsteigender Linie bewegen sich die Landschaften der Frau *Olga Wiesinger-Florian.* Die Farbe wird immer leuchtender und die Modellirung kraftvoller. Die „Bauernhöfe“ sind in ihrer koloristischen Wirkung der Nachbarschaft gefährlich, und von bestechendem malerischen Reiz ist das Strandmotiv bei Abbazia. *Zetsche, Lichtenfels, Onken, Schmidler*, sowie *Brioschi* und *Hugo Charlemont* haben, wenn auch kleinere, aber immerhin wertvolle Gaben der Ausstellung einverleibt. Von auswärtigen Künstlern sind *Normann, Baisch, Grebe* und *Zoff* mit tüchtigen Leistungen vertreten.

Auffällig zahlreich ist die *Stilllebenmalerei* vorhanden, darunter ganz Rühmliches von *Hermine v. Preuschen, L. Eibl* und *E. Charlemont.* Man ist ab und zu fast verleitet, es zu bedauern, dass so viel Können und Fleiss für leblose Dinge verwendet werden.

Wie oben angedeutet, bietet die Ausstellung der *Aquarelle* und *Pastelle* diesmal viel Anregendes und Interessantes. Im Pastellporträt gefällt sich neuestens namentlich die Frauenwelt, und es hat dies seine guten Gründe. Der Vortrag ist ungleich zarter und leichter als in der Öltechnik, und die graziöse Linie gelangt oft in der flotten Zeichnung weit mehr zur Geltung als in der vollen Modellirung; überdies placiren sich Pastelle auch vorzüglich in den Salons und sonstigen Wohnräumen. Nachdem zahlreiche Künstler sich dieser dankbaren Technik wieder zugewendet haben, wächst auch das Interesse des Publikums dafür. Neben unseren anerkannten Meistern des Pastells *Fröschl, Decker, Michalek* etc. beherbergt die Ausstellung diesmal auch eine Reihe vorzüglicher Bilder von *Clemens Pausinger* (München), *Frida Menshausen* (Kassel) und *Therese Schwartz* (Amsterdam); von letzterer Künstlerin ein reizendes Bildnis der Komtesse Salm. Unter den Aquarellen finden namentlich die beiden grossen Innenansichten des alten Burgtheaters vielen Beifall, zumal die Künstler (Klimt und Matsch) den historischen Raum mit bekannten Wiener Persönlichkeiten staffirt haben. Treffliche Architekturen und landschaftliche Aufnahmen haben *Bernt, Giesel, R. Alt* geliefert und im Porträt stehen wieder *Charlotte Lehmann* und *Josefine Swoboda* voran. Von *Leop. Schauer* verzeichnen wir ein reizend komponirtes Aquarelltableau zu Hauffs Märchen „Kalif Storch“. Von imposantem Eindruck ist die grosse Tuschzeichnung *Weeser-Krells* „Die Peterskirche und der Vatikan aus der Vogelschau“. Nicht ferne davon hängt ein beachtenswertes Projekt für die Umgestaltung des Platzes vor der Karlskirche im Sinne der Berninischen Kolonnadenanlage von St. Peter von dem begabten Wiener Architekten *Fr. Schachner*, eine Idee, durch deren Ausführung das Werk Fischers mächtig gehoben würde. Aus den Blättern der graphischen Kunst ragt der Stich *Gust. Franks* nach Canons „Loge Johannis“ aus dem Wiener Belvedere als tüchtige Leistung hervor; der Künstler, ein Schüler Prof. Sonnenleiters, hat seit Jahren mit voller Liebe an dem Blatte gearbeitet, welches nunmehr vollendet, sowohl ihm als seinem Lehrmeister zur Ehre gereicht.

J. LANGL.

ZUR DIPLOMATISCHEN WIRKSAMKEIT DES RUBENS.

Die unten mitgeteilten vier Schriftstücke, von Rubens' Hand geschrieben, (zwei Briefe, ein Avis und ein Billet), sind einem handschriftlichen Sammelbande der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel (7. 6. Aug. Fol.) entnommen, der ausser ihnen eine grosse Anzahl von Papieren zur Geschichte des westlichen Europas, namentlich der Niederlande, im 16. und 17. Jahrhundert enthält. Meines Wissens sind sie sämtlich noch ungedruckt und verdienen daher wohl veröffentlicht zu werden. Sie beziehen sich zwar nicht auf die künstlerische Thätigkeit des grossen flamändischen Malers, aber sie sind als Beiträge zu seiner diplomatischen Wirksamkeit nicht ohne Bedeutung, da diese letztere bis jetzt nur unvollkommen aufgeklärt ist und namentlich ihr Anfang, auf den diese Aktenstücke Bezug haben, fast noch völlig im Dunkeln liegt. Ihr Inhalt giebt mancherlei Rätsel auf: namentlich ist es mir mit nur einer Ausnahme (11 = Prinz Moriz von Nassau-Oranien) nicht gelungen, die hie und da in ihnen begegnenden Chiffers (3 : 12. 14. 26 u. s. w.) zu enträtseln. So viel erhellt indes, dass sich die beiden Briefe (I und II) und auch wohl die beiden kleineren Aktenstücke (III und IV) auf die Verhandlungen beziehen, welche in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts über die Vereinbarung eines Waffenstillstandes zwischen dem Hofe von Brüssel und den Generalstaaten geführt

worden sind. Für die Person, an welche sie gerichtet sind, halte ich Johann Brandt, einen Vetter von Rubens' Frau Isabella Brandt, der wiederholt in den bezüglichen diplomatischen Verhandlungen unter der Bezeichnung „der Katholik, el Católico, le Catholique, notre Catholique" vorkommt und von dem es in einem Briefe des französischen Agenten am Brüsseler Hofe Brasset heisst, er sei „un des correspondants pour la trefve" gewesen (vergl. Gochard, histoire politique et diplomatique de Pierre-Paul Rubens p. 21). Für diese Annahme spricht neben anderem, dass Rubens den Adressaten der Briefe als seinen Cugino bezeichnet, eine Anrede, die in keinem seiner anderen bekannt gewordenen Briefe vorkommt.

Wolfenbüttel. *C. VON HEINEMANN.*

I.

Molto illustre Signor Cugino osseruatissimo.

Ho fatto di nouo instanza colla 3 et 26 sopra la proposta di V. S. la quale (mi scriue 26) non esser stata agradita da 3 che per generosita d'animo ò per altre ragioni à noi occulte non vuole attendere à quella maniera di negociar ma per la via ordinaria che V. S. ha usato sin adesso, farà tutto quello, che sara di raggione. Perçio V. S. farà prudentemente de non porfiar più sopra questo che ben men accorgo sarebbe piu tosto[1]) a pregiudicio del suo credito et autorità della sua negociatione, ch'altro[2]). Ma io assicura V. S. che si potrà portar quello che ha riportato altre volte come gia l'ho accusato, sara la ben venuta. Che prego il Signor Idio si faccia presto quanto soffrira la difficulta del negocio, sapendo noi bene esser diuerso il trattar con una multitudine che con uno capo solo. Infra tanto sarà ben fatto che V. S. çi dra qualque auiso del progresso del negocio per mantenergli nostri in buon humore et escludere ogni altro che potria ingerersi. Con che facendo fine bacio a V. S. et agli suoi Signori parenti con tutto il cuore le mani et mi raccommando nella sua et loro bona gracia.

Di V. S. molto illustre

Brusselles il 25 d' Agosto 1625. seruitor affettuoso Pietro Pauolo Rubens.

II.

Molto illustre Signor mio osseruatissimo.

Della mia precedente V. S. hauerà inteso la mente de 3 et 26 la quale confirmo con questa y l'assicuro di nouo che si V. S. potrà portare rinouato il papello che portò l'anno passato et è suanito ò annullato colla morte del principale[3]) mentionato sempre in tutta quella prattica, che sara la ben venuta, et che del canto nostro non sara difficulta alcuna, si come 3 et 26 mi hanno confirmato di bocca propria ancora doppo chio scrissi il 8 del corrente à V. S. Et per maggior çiarezza io mando à V. S. la copia del sopradetto papello che inclusa. Ma che V. S. voglia di noi qualque risposta[1]) in aria come sarebbe indruçandosi ad un morte non cè raggione alcuna, poichè tocca à V. S. supplire al maneamento della sua parte restando la nostra per la gracia di Dio sana y salua, nè mi par poca la moderatione d'animo degli nostri che doppo una mutatione tanto grande et un auantaggio cosi segnalato restono ne gli medesimi termini senza ammeliorargli di un punto solo. Io ho fatto le diligence per l'esclusione d'altri contrattanli et mi viene risposto che al presente non çè cosa alcuna, y particolarmente mi fu nominato il padre Ophonio[2]) di non hauer commissione ne introduttione alcuna nè sapenano per qual causa hauesse[3]) domandato il passaporto et che il 14 non haueua ordine alcuno di trattar di questo negocio. Il che hauendo io inteso del 26 proprio mi curar poco di communicar col. 14. Il quale poro conuitai a casa mia insieme col. 12. Et trouando che non era informato di cosa alcuna particolare[4]) ma che gli suoi discorsi erano tra aria senza esser informato di cosa alcuna toccante il nostro negocio et che le cose che lui proponeua erano diuerse del nostro cençetto ne sapeua quello chera fatto[5]) l'anno passato in 28 io mi risolsi de tenermi serrato con dirgli che il negocio si era totalmento spento colla morte del 11 et che bisognaua ricominciar di nouo et che sarebbe da me auisato a suo tempo, lui si contentò di questo et mi promise di far il simile del suo conto et di mantener bona correspondenza, ne cho più visto, essendo[6]) di qualque giorni partito alla volta di Brusselles. Credo bene che lui potrebbe hauer qualque animo in quelle parti[7]), ma la strada chegli mi disse e troppo longa ne fa al proposito nostro. Io ho cognosçuto[8]) che gli nostri sospetti della poca secretezza y communicatione seco del 12 erano falsi et che lui sè gouernato con molta prudenza y fidelta et che habbiamo il torto a diffidarsene. Tocca a V. S. di far ogni diligenza y sforzo adesso de portar la desiderata risposta quanto prima et cosi ben appoggiata et con auiso et ordine di quelli che possono mantenerla y mettere in essecutione perche da noi sarà subito accettata y posta in effetto, in tutto y per tutto potendosi adesso compyre il punto cheì stato impossibile di fore per il possato, come V. S. sa, si V. S. potessi venire inonçi che la corte si partirà di Brusselles alla volta di Flandria sarebbe un gran auantaggio che sarà fra otto georni et il 13 andara col resto. Il quale ha fatto poco o niente nel nostro negocio per questa volta pur io gli ho communicato l'intentione delle 3 et 26 per ogni buon rispetto, non so segli hauera scritto a V. S., basta che siamo amici ma lui ha mille altre cose in testa d'affari grandi al solito. Et non hauendo altro faro fine con bacciar a V. S. le mani pregandola di far altretanto da parte mia al 16 con tutto il

1) Übergeschrieben.

2) Am Rande: „y conta la reputatione de gli suoi parenti".

3) 11 übergeschrieben.

1) Am Rande: „Si come V. S. mi scriue nella sua lettera del 10 del corrente mese la quale ho communicato col. 26 onde V. S. sia certa che del canto nostro non si data giumai tal cosa ne V. S. la deue pretendere in modo alcuno".

2) S. über ihn Rubensbriefe gesammelt und herausgegeben von A. Rosenberg, S. 106 und 234.

3) Unten am Rande: „Supplico V. S. si metta l'animo in riposo toccante gli Padri Cappuccini mentionati nella sua al suo Signor Padre et altri che potrebbono dargli sospetto per che sino adesso il luoco à vacante y V. S. ben auanzata inanzi a tutti che potrebbono cominciar di nouo o repigliar qualque prattica interrotta".

4) Übergeschrieben.

5) „del corriero che fu spedito" übergeschrieben.

6) „lui" übergeschrieben.

7) „27" übergeschrieben.

8) „allora" übergeschrieben.

cuore essendo adesso il tempo di far ogni opera da buon Patriotto per il ben commune per il quale habbiamo trauagliato tanto che spero col aiuto di Dio non sarà in uano.

Di V. S. molto illustre seruitor e cugino affettuoso.

Pietro Paulo Rubens.

Non si e communicato niente[1]) ne dato alcuno auiso al 7 ne al 5 ne si noua buono che 24 si intrometta in modo alcuno in questi affari per molti rispetti, de maniera che al presente noi soli siamo impregati. Et perciò bisognarà far presto inanzi che qualque imbrogliatore s'intrometta prima che V. S. porti la confirmatione, la quale sola potra escludere ogni altro mezzano stando fra tanto il luoco vacante et aperto a tutti che potrano attacar noua prattica come e di raggione.

Di Anuersa a gli 20 di Luglio 1625.

III.

Puis que Son Altesse se refere aus precedans escrits et que par sa responce commençant Son Altesse se contente etc., on s'oblige illecque à l'acte selon le memoire du 18 Febrier 1623 icellui restant deliuré et exibé le reuersal de la part des Seigneurs Estats Generaals on viendra d'icy en conference libre illecque requise sur la declaration du 4me article de la trefue pourueu que la cessation des armes commençant du jour de l'exibition du renuersal durera jusques a la fin de ditte conference.

IV.

Io mando a V. S. questa copia per euitar ogni errore se per sorte V. S. no l'hauesse appresso di se.

Questa douerebbe esser facile da riportar per V. S. poiche la dispositione del tempo douerebbe renderla desiderabile, ne si riceura più da V. S. credenza ne qualita per portar questa risposta in altra forma[2]) che per repussato. Pur importa il tutto che vada saldo et che porti tanto quanto potra mantener con effetto.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

—s. *Der Kunstgewerbeverein in Magdeburg* hat, wie in der kürzlich abgehaltenen, zahlreich besuchten Generalversammlung konstatirt wurde, sich sehr kräftig entfaltet und seine Mitgliederzahl sich auf 408 vermehrt. Zahlreiche Vorträge über kunstgewerbliche und kunstgeschichtliche Stoffe, mehrfach wiederholte Vorlagen von bedeutenderen Erzeugnissen des Kunstgewerbes mit daran sich anschliessenden lebhaften und anregenden Erörterungen haben den vergangenen Winter hindurch wesentlich dazu beigetragen, die Zwecke des umsichtig und energisch geleiteten Vereins zu fördern. Für das noch immer in der Luft schwebende Kunstgewerbemuseum konnten namhafte Erwerbungen gemacht werden; auch sind dem Verein zahlreiche hervorragende Geschenke zugewendet werden, welche leider in Ermangelung eines geeigneten Ausstellungsgebäudes, in den verschiedensten, wenig zweckentsprechenden Räumen mit allen den übrigen dem Verein bereits gehörigen Schätzen zusammen aufgespeichert werden müssen. Es ist ein wahres Leidwesen, dass es noch immer nicht hat gelingen wollen, den so dringend nötigen Bau eines Museums zur Ausführung zu bringen, und dass Schritt für Schritt in hartnäckigem Kampfe engherziger und kunstfeindlicher Philisterhaftigkeit abgerungen werden muss. Die Aussichten fangen indes, dank des unablässigen Drängens der beteiligten Vereine und der wohlwollenden Haltung des Magistrats allmählich an, sich günstiger zu gestalten. — In der Zeitschrift des Vereins „Pallas“ ist insofern eine Veränderung eingetreten, als dieselbe nunmehr auch Organ des Kunstgewerbevereins in Halle geworden ist. Der bisherige Vorstand, soweit statutenmässig ausscheidend, wurde wieder gewählt; neugewählt sind Regierungsrat Dr. Osius und Fabrikant Heimster. Das im verflossenen Jahr in Gemeinschaft mit dem Architektenverein herausgegebene schöne Werk der hervorragendsten altertümlichen Bauwerke Magdeburgs hat grossen Anklang gefunden und ist von dem Minister der öffentlichen Arbeiten, welchem ebenso wie einer Reihe von anderen hervorragenden Stellen ein Exemplar überwiesen worden war, dankend anerkannt worden. Im laufenden Sommer wird die zweite Hälfte des Werks zur Ausgabe gelangen, für welche nicht nur photographische Darstellungen, sondern auch architektonische Detailaufnahmen in Aussicht genommen sind. Lebhaft zu wünschen wäre, dass die köstlichen Reliquien aus romanischer Zeit und der ehrwürdige Dom ebenfalls in dem Werke Aufnahme finden könnten. Trotz der furchtbaren Zerstörung im Jahre 1631 ist noch mancher edle Bau übrig geblieben, welcher in einer so hervorragenden Publikation nicht fehlen dürfte.

1) „di questo“ übergeschrieben.
2) „di quello si e usato“ übergeschrieben.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

— *Die nationale Kunstausstellung in Bern* wurde am 1. Mai ohne besondere Feierlichkeiten eröffnet. Ein Gang durch die Ausstellung lässt ein starkes Vorwiegen der französischen Malerei erkennen; namentlich die Hellmaler sind zahlreich vertreten. Neben Landschafts- und Genrebildern sind besonders viele Porträts zu sehen. Die Historienmalerei fehlt ganz. Die Skulpturen sind wenig zahlreich. In der Aula des Gymnasiums sind die Arbeiten zur Wettbewerbung für ein Telldenkmal ausgestellt, sowie die Kartons für die malerische Ausgestaltung der Aula des Polytechnikums. Die nationale Kunstausstellung füllt sämtliche Säle des Kunstmuseums in Bern.

NEUE DENKMÄLER.

— In betreff des *Kaiser-Wilhelm-Denkmals in Wiesbaden* ist die Entscheidung dahin erfolgt, dass der Denkmalsausschuss mit dem persönlich anwesenden Prof. *Johannes Schilling* aus Dresden die Ausführung eines überlebensgrossen Standbildes aus carrarischem Marmor auf Granitsockel vereinbart hat. Das Modell, welches seit einiger Zeit im Rathaussaal ausgestellt ist, zeigt den Kaiser in einfacher Auffassung, mit der Interimsuniform bekleidet, ohne Mantel und Helm, die Hand in segnender Geberde erhoben. Reliefs am Postament versinnbildlichen die Segnungen des Badelebens „Genesung“ und „Erholung“. Seinen Standort erhält das Denkmal in dem vordern Teil des Ziergartens zwischen den Kolonnaden, dem Schiller-Denkmal gegenüber. Die erforderlichen Geldmittel sind zu drei Vierteln durch freiwillige Sammlungen aufgebracht worden.

— *Denkmalsenthüllung.* Am 19. Mai wird der Prinz von Wales das von den Offizieren des königlichen Genieregiments dem verstorbenen General *Gordon* in *Chatham* gesetzte Denkmal enthüllen. Dasselbe stellt Gordon auf einem Kamele reitend dar, wie er seine letzte Reise durch die Wüste nach Chartum antritt.

VOM KUNSTMARKT.

— *Versteigerung Mitchell.* Wir haben bereits an dieser Stelle auf die bevorstehende Versteigerung der berühmten

Sammlung von Handzeichnungen alter Meister aus dem Besitze von *William Mitchell* in London hingewiesen. Unlängst war es uns vergönnt, die 104 gewählten Blätter dieser Sammlung durchzusehen. Die „Dürer" der Sammlung sind bekannt genug, sie bilden ihren Hauptschatz: siebzehn der 20 dem Meister zugeschriebenen Zeichnungen hat Lippmann in seinem Codex reproduzirt. Eine Perle ist die köstliche Silberstiftzeichnung Philipps des Guten von Jan van Eyck; überaus wertvoll sind die Blätter Holbeins, dann die Zeichnungen von Schongauer, Hans Baldung, Melchior Lorch, und mehrere andere Arbeiten, über deren Urheber indessen das letzte Wort noch nicht gesprochen scheint, wie bei Nr. 7 des Katalogs (Hans Baldung), Nr. 9 (Botticelli), Nr. 36 (Engelbrechtsen), Nr. 38 (Jan van Eyck) u. a. m. Gut vertreten sind Poussin, Claude Lorrain, Cuyp, Van Dyck. Von Raffael enthält die Sammlung eine Federzeichnung zur Auferstehung; auch an guten, anerkannten Zeichnungen von Rembrandt fehlt es der Sammlung nicht. Die Versteigerung dieser englischen Sammlung findet am 7. Mai in Frankfurt a. M. durch die Kunsthandlung von F. A. C. Prestel statt. Hoffentlich lassen sich unsere deutschen Sammler die günstige Gelegenheit zum Erwerbe einer Anzahl ausgezeichneter Kunstblätter nicht entgehen. Die Dürer zumal sollten unter allen Umständen in den Besitz eines deutschen Kunstkabinetes übergehen.

x. — *Kölner Kunstauktion.* Die Firma J. M. Heberle (Lempertz Söhne) wird am 12. und 13. Mai die hinterlassene Gemäldesammlung aus dem Nachlasse des Herrn *Joh. Werner Bonn* weiland in Köln, versteigern, welche 188 Nummern umfasst und aus Bildern älterer und moderner Meister sich zusammensetzt. Der Katalog führt einige altkölnische Werke und Namen wie, Dürer, van Dyck, Dou, Denner, J. Steen auf und enthält drei Lichtdrucke.

ZEITSCHRIFTEN.

Mitteilungen des k. k. Österreich. Museums für Kunst und Industrie. N. F. V. Jahrg. 4. Heft.
S. Bernwardus von Hildesheim in seiner Zeit. Von W. A. Neumann. — Die Gobelinsausstellung im Österreich. Museum. Von A. Riegl. Schluss.

Bayerische Gewerbezeitung. 1890. Nr. 8.
Über Wenzel Jamnitzer. Von A. Hofmann-Reichenberg. (Mit Abbild.) — Kunstbeilage: Essig- und Ölgefäss, altes Nymphenburger Porzellan.

The Magazine of Art. Nr. 115.
Current art. The royal academy. I. Von H. Spielmann. (Mit Abbild.) — Satsuma ware and its imitations. Von Masaynki Kataoka. — The national gallery of Ireland. I. Von W. Armstrong. (Mit Abbild.) — Rhone sketches. Von J. Pennell. (Mit Abbild.) — The literary remains of Albert Dürer. Von Fr. G. Stephens. — Portraits of Robert Browning. II. Von W. M. Rossetti.

Die Kunst für Alle. 5. Jahrg. 15. Heft.
Wiener Jahresausstellung. Von C. v. Vincenti. (Mit Abbild.) — Modelle. Novellenkranz von J. Proelss. VII. — Karl Bloch. Von J. Lange. — Kunstbeilagen: (Autotypien) Die Quelle. Von Rob. Beyschlag. — Vorbereitung zum Fischfange. Von J. Ekenaes. — Madonna. Von W. Dürr d. j. — Ein Herbstmorgentag. Von B. Höppe.

Archivio storico dell' arte. Anno 2. fasc. 11—12.
La galleria del Campidoglio. Von Adolfo Venturi. — Le opere di Mino da Fiesole in Roma. Von Domenico Gnoli. — Raffaele Cattaneo e la sua opera „L'architettura in Italia dal secolo 6 al 1000 circa". Von Luca Beltrami. — Nuovi documenti: Le arti in Roma sotto il pontificato d'Innocenzo VIII (1484—1492). I. La pittura. Von Eugene Müntz.

Repertorium für Kunstwissenschaft. XIII. Band. Heft 1—3.
Studien zur Geschichte der italienischen Kunst im 13. Jahrhundert. Von H. Thode. — Sind uns Werke von Cimabue erhalten. Von H. Thode. — Der deutsche und niederländische Kupferstich des 15. Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen. Von M. Lehrs. — XII. Jacob Duck. Von Fr. Schlie. — Über das Leben Michel Wohlgemuts. Von H. Stegemann. — Neue Nachrichten über Werke von Carstens. Von H. Riegel. — Beiträge zur Lebensgeschichte Jean Baptiste Oudry's. Von P. Seidel. — Die ersten Renaissancebauten in Deutschland. Von J. Groeschel. — Einige Taufen Lermolieffs. Von W. v. Seidlitz. — Die Madonna mit der schönen Blumenvase. Von Dr. W. Koopmann. — Studien zur Geschichte der karolingischen Kunst. I. Von P. Clemen.

Hierzu eine Beilage von **Carl Schleicher & Schüll** in Düren.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN KÖLN
Heugasse 58. Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 26. 22. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE AUSSTELLUNG DER KUNSTGESCHICHTLICHEN GESELLSCHAFT IN BERLIN.

IV.

Aus der Blütezeit der holländischen Landschaftsmalerei vereinigt die Ausstellung eine stattliche Reihe ausgezeichneter Werke, unter denen sich sogar einige ersten Ranges befinden. Es ist bekannt, dass der Eifer der deutschen Privatsammler sich in neuerer Zeit, vielleicht nicht unbeeinflusst von den Neigungen der Engländer und Franzosen, besonders auf die Schöpfungen der holländischen Landschaftsmaler geworfen hat, und dass unter ihnen diejenigen bevorzugt werden, in denen ein Stimmungsmoment innerhalb eines schlichten Naturausschnitts möglichst scharf zum Ausdruck gelangt. Es ist auch bekannt, dass der grosse Jakob van Ruisdael auf den Listen der Auktionsbesucher und in den Kabinetten der Sammler längst den Ehrenplatz wieder erhalten hat, der ihm vorübergehend von Hobbema, in geringerem Grade auch von Everdingen streitig gemacht worden war. Dieser Sachverhalt spiegelt sich auch in unserer Ausstellung wieder. Während sie nur ein zweifelhaftes Bild von *Hobbema,* eine wenig reizvolle Dorfstrasse (Bes. Herr O. Wesendonck), die der Katalog wohl mit grösseren Rechte dem Haarlemer *van der Meer* zuweist, und von *Allaert van Everdingen* eine mit Tannen bewachsene Felslandschaft von mittlerer Qualität (Bes. General C. von Strantz) enthält, ist *Jakob van Ruisdael* mit neun, sein Oheim *Salomon van Ruysdael* mit drei, *van Goyen* mit acht und *Aart van der Neer* mit drei Werken vertreten, die fast ausnahmslos durch Monogramme, Namensinschriften und Jahreszahlen beglaubigt sind. Die datirten Landschaften des ältesten von ihnen, van Goyens, stammen sämtlich aus den vierziger Jahren, also aus der besten Zeit des Meisters, in der er die Fertigkeit seines Pinsels in der Wiedergabe aller atmosphärischen Erscheinungen über Wasserläufen, Flussufern und Strandpartien zur höchsten Virtuosität, zur vollen Beherrschung der Licht- und Luftreflexe vom wärmsten goldigen Ton bis zum kühlen silbrigen Flimmer entwickelt hatte und geraume Zeit trotz fruchtbarster Produktion auf der Höhe erhielt. Es sind eine Winterlandschaft von 1642 (Bes. L. L.), eine Eisfläche mit Schlittschuhläufern von 1643 (Bes. Herr A. Thiem), eine Strandpartie mit Fischern, die mit der Verladung ihres Fanges beschäftigt sind, von 1646 (Bes. Herr J. Simon) und ein von Segelbooten befahrener Fluss mit einer Burgruine am Ufer von 1648 (Bes. Herr C. Bernstein). Aus dem Ende der vierziger oder dem Anfang der fünfziger Jahre scheint auch die nicht bezeichnete Flusslandschaft mit einer kleinen Stadt mit gotischem Kirchturm im Mittelgrunde (Bes. L. L.) zu stammen, während die mit dem Monogramm und einer unleserlichen Jahreszahl versehene Fischerhütte am Ufer eines Wassers (Bes. Herr C. Hollitscher) etwa um die Mitte der dreissiger Jahre anzusetzen ist. — Von den drei Landschaften des *Salomon van Ruysdael* ist die „holländische Kanallandschaft“ von 1667, eigentlich eine kleine Meeresbucht mit einem Fischerboot, die aus der Galerie Gsell in Wien in den Besitz des Herrn Carl Hollitscher übergegangen ist, deshalb von besonderem Interesse, weil sie die letzte datirte ist, die wir von der Hand des 1670 verstorbenen Meisters kennen. Gerade dreissig Jahre früher sind die beiden

anderen entstanden: eine mit 1637 bezeichnete „Flusslandschaft mit einem Gehöft unter hohen Bäumen und einer landenden Fähre“ (Bes. Graf Lerchenfeld) und ein „Halt von Reitern und Reisenden vor einem von hohen Bäumen umstandenen Wirtshause“ (Bes. Herr O. Wesendonck). Letzteres Bild ist zwar nicht datirt, stimmt aber in der malerischen und zeichnerischen Behandlung völlig mit der „Flusslandschaft“ überein. — Zwei von den drei Bildern des *Aart van der Neer* gehören zu der grossen Gruppe der mit Schlittschuhläufern belebten Winterlandschaften des Künstlers. Nur die eine (Bes. Herr J. Simon) bietet insofern etwas Aussergewöhnliches, als sie, ausser mit dem bekannten verschlungenen Monogramm, auf der Rückseite noch mit der Jahreszahl 1647 und zwei grossen aus J und M, bezw. aus A und L gebildeten Monogrammen bezeichnet ist. Ob diese Monogramme auf das Bild selbst oder vielleicht nur auf spätere Besitzer Bezug haben, wissen wir nicht. Immerhin sei es gestattet, einmal die Frage aufzuwerfen, ob nicht die zahlreichen, äusserst lebendig, geistvoll und sicher gezeichneten Figuren, nicht bloss hier, sondern auch auf vielen anderen Bildern des Meisters, von anderer Hand herrühren. — Zu den holländischen Landschaftsmalern, die erst in neuerer Zeit zu einer entsprechenden Würdigung ihrer Bedeutung gelangt sind, gehört der Amsterdamer *Philips de Koninck* (1619—1688), und die mit seinem Namen und der Jahreszahl 1655 bezeichnete Flachlandschaft, die einen äusserst weit ausgedehnten Blick über eine von Baumreihen und Wasserläufen durchzogene Ebene mit einer Stadt im Mittelgrunde und hellbeleuchteten Dünen am fernen Horizonte eröffnet (Bes. Herr J. Simon), ist dazu geeignet, die Wertschätzung des Künstlers noch zu steigern. Es ist ein Meisterwerk in der Behandlung der Perspektive wie in der feinen, aber durchaus nicht kleinlichen Detaillirung und in der wechselnden Beleuchtung, die im Vordergrunde von einem leicht bewölkten Himmel ausgeht, in der Mitte dunkle Schatten wirft und gegen den Hintergrund zu vollem Sonnenglanze wächst. — In gleich hohem Range steht die koloristisch noch wirksamere, mit äusserst flüssigem Pinsel gemalte, voll bezeichnete „Helle Mondnacht“ von *Aelbert Cuyp* (Bes. Herr A. v. Carstanjen): ein breiter Wasserlauf mit einer Mühle am Ufer oberhalb einer Landungsbrücke, vor welcher Segelboote liegen, auf die einige Männer zuschreiten. Neben der Mühle ist der Mond sichtbar, dessen Licht sich mit wunderbarem Schmelze auf der ruhigen Wasserfläche spiegelt und die dunstige Atmosphäre wie geschmolzenes Silber durchdringt. Hier sind die stärksten poetischen Wirkungen erreicht worden ohne den leisesten Zug moderner Empfindsamkeit und absichtlicher Effekthascherei. — Die neun Landschaften von *Jakob van Ruisdael* vertreten alle Richtungen seiner Kunst mit Ausnahme der seltenen Marinen und Städteansichten. Wir haben zwei Wasserfälle, einen im Charakter der norwegischen Gebirgsnatur (Bes. Herr J. Simon) und einen aus niederrheinischen Motiven komponirten, wir haben eine kleine Winterlandschaft (Bes. Herr M. Steinthal), ein Flussufer mit steil ansteigendem Rande und einem Wege daneben von 1647 (Bes. Herr C. Hollitscher) und eine etwa derselben Zeit angehörige „Bauernhütte am Bergabhange“ (Bes. Herr O. Wesendonck), beide wohl nach Motiven aus der Umgebung Haarlems, und drei jener Bilder, die bei der gegenwärtigen Herrschaft des „Wirklichkeitsdranges“ von den Sammlern höher geschätzt werden, als diejenigen Bilder des Meisters, in denen die landschaftliche Komposition zum Träger einer lyrischen Stimmung gemacht worden ist. Es sind eine Partie an einem Waldesrande mit einem Jäger (Bes. Herr F. Brodtmann) und zwei von Bäumen umgebene und beschattete Gewässer bei Abendstimmung (Bes. Herr A. Thiem und L. L.). An Bildern dieser Gattung, welche einfache Naturausschnitte eben so schlicht und einfach widerspiegeln, so dass man wirkliche Naturporträts ohne kompositionelle Zuthaten vor sich zu haben glaubt, hat sich besonders die französische Schule des Paysage intime gebildet, und auch dieser Umstand mag dazu beigetragen haben, dass sie jetzt in hoher Schätzung stehen. Wie sehr aber Woermann recht hat, wenn er in seiner „Geschichte der Malerei“ nicht in ihnen, sondern in den komponirten und stilisirten Landschaften, in denen sich Ruisdael als Schöpfer und Dichter zeigt, den Höhepunkt seiner Kunst erblickt, lehrt auch ein Gemälde unserer Ausstellung, eine Ruine im Walde (Bes. Herr O. Wesendonck), der stehengebliebene Chor eines backsteinernen Kirchleins, der von Buchen umgeben ist und an dem ein breites Wasser dem Vordergrunde zufliesst. Vor der Ruine sitzt ein Künstler und zeichnet, während ein anderer Mann neben ihm seiner Arbeit zuschaut. Unter den poetischen Kompositionen Ruisdaels nimmt diese vortrefflich erhaltene und nur erst wenig nachgedunkelte Landschaft eine hohe Stellung ein, und man darf es wohl wagen, sie den besten Dresdener Bildern dieser Gattung nahezubringen. — Von den übrigen Landschaften, Marinen und Architekturstücken der holländischen Schule sind noch der

fein beleuchtete Wildgarten eines Schlosses in der Abendsonne von *Jan van der Heyden* (Bes. L. L.), zwei Marinen von *Jan Porcellis* (im kaiserlichen Besitz), eine Flussmündung von *Adriaen van de Velde* (Bes. Herr W. Gumprecht), eine grosse Flusslandschaft mit Dörfern und Burgruinen an den Ufern und zahlreichen Figuren von Männern, Knaben und Pferden, die teils in einer Furt des Flusses baden, teils sich am Ufer auskleiden, von *Philips Wouwermann* (Bes. Herr H. Wallich) und eine bereits etwas manierirte Landschaft mit einem stillen Gewässer und einem Wald im Hintergrunde von *Jan Wynants* (mit der Jahreszahl 1668 und dem Namen; Bes. Herr O. Wesendonck) bemerkenswert.

ADOLF ROSENBERG.

HANS SCHLIESSMANN.

Hans Schliessmann, der Zeichner des Wiener Figaro, des einzig nennenswerten humoristischen Blattes von Wien und Österreich, gehört zu den charakteristischen Erscheinungen der Wiener Gegenwart. Diese Gegenwart hat zwar sehr viele Eigenschaften mit der Vergangenheit gemein, vor allem die Unfähigkeit, ihrer selbst recht froh werden zu können, die Neigung, ständig nach dem Norden zu schielen, der sie in so vielen Dingen überflügelt haben soll, aber Jung-Wien hat in Wahrheit gar so vielen Grund, Berlin zu beneiden, keineswegs. In aller Stille und kaum allgemein bewusst, entwickelt und entfaltet sich in Wien ein autochthones Kunstschaffen. Viel weniger als in Berlin vermögen in dem zwar, wie die Tradition lautet, minder kritischen, aber doch ursprünglicheren Wien die aus dem Ausland hereinfliegenden Schlagworte des Naturalismus in allen Formen zu zünden, dafür aber ist das bescheidenere einheimische Kunstschaffen echter, redlicher, wahrhaftiger und darum mehr Dauer und gesündere Fortbildung verheissend, als anderswo. Der Absatz jeder Art von Kunst, der poetischen wie der bildenden, ist in Wien geringer geworden; dafür aber lebt mehr Wärme und Liebe und auch mehr Kritik in diesem verengerten Kreise von Liebhabern. Daraus erklärt sich z. B. die überraschende Thatsache, dass Pettenkofens Nachlass, eine Sammlung von zumeist unfertigen Studien, die nur wirkliche Kenner interessiren konnten, mit glänzendem pekuniären Erfolg verkauft worden ist. Wien ist nicht so in die Breite gegangen, wie zu gleicher Zeit andere Grossstädte; aber bei den einzelnen Nachteilen hat es doch den Vorzug bewahrt, sich nicht gar so sehr verflacht zu haben. Dies gilt von den litterarischen Zuständen nicht weniger, als von den künstlerischen. Einiger Zusammenhang herrscht doch immer zwischen beiden. Wenn wir von Schliessmann sprechen wollen, so ist es unmöglich, nicht auch jener litterarischen Kleinmaler zu gedenken, die mit dem Worte das und nicht weniger, eher mehr leisten, als jener mit dem Zeichenstift, nämlich der Lokalhumoristen des Wiener Feuilletons: Pötzl und Chiavacci. Diese drei Namen bilden in Wien ein volkstümliches Kleeblatt. Man kann nicht sagen, dass die Feuilletonisten den Zeichner hervorgerufen haben, oder umgekehrt, dass Schliessmanns echt wienerischer Humor die litterarische Nachahmung durch seinen Erfolg hervorgerufen hätte. Es ist vielmehr Thatsache, dass die drei Kleinkünstler beinahe gleichzeitig zur Blüte gelangt sind, und dass jeder von ihnen durch eine leicht erkennbare Individualität fesselt. Wie in den zwei Feuilletonisten der Wiener Lokalhumor edlere litterarische Formen als in früheren Jahrzehnten angenommen hat, so ist auch der Zeichner nicht hinter den strengeren Forderungen seiner Zeit zurückgeblieben; erst damit ist er in das Bereich der Kunst getreten.

Hans Schliessmann, geboren 1852 in Mainz, aber schon im fünften Lebensjahre nach Niederösterreich, Gumpoldskirchen, eine Stunde südlich von Wien, mit seinen Eltern übersiedelt, ist eigentlich Autodidakt. Er hat nur die Bürgerschule besucht und ist jung ins Waldheimische Holzschneideinstitut, das seit Jahren eingegangen ist, gekommen. Die ursprüngliche Lust und Begabung zum Zeichnen, die Schliessmann schon als Knabe bekundete, mag diese Wahl veranlasst haben; ihn in eine höhere Schule zu schicken, reichten die Mittel seiner Eltern nicht aus. Als Lehrjunge wurde Schliessmann zum Abholen der Zeichnungen des damals sehr angesehenen Illustrators V. Katzler und anderer verwendet, und da hat er den Leuten auf die Finger geguckt. Indem er dann ihre Zeichnungen in Holz schnitt, lernte er selbst zeichnen, schuf zuerst nach fremden Mustern und fand allmählich seinen eignen Stil. Unter anfänglicher Anleitung Katzlers selbst arbeitete Schliessmann für den Wiener „Kikeriki“, jahrelang und anonym. Als Waldheim seinen „Figaro“ durch die Beilage der „Wiener Luft“ (unter der Redaktion Friedrich Schlögls, sodann Ludwig Anzengrubers) zu neuer Blüte erhob, wurde Schliessmann 1882 für das Blatt gewonnen und ist an demselben bis jetzt thätig gewesen — in einer so erfolgreichen Weise, dass man sagen kann: eigentlich sind es nur noch bloss seine Zeichnungen, welche das Publikum auf

eine neue Nummer des „Figaro“ neugierig machen, politisch hat er schon längs aufgehört, eine Rolle zu spielen.

Was nun Schliessmanns künstlerische Persönlichkeit charakterisirt ist dies: er ist wesentlich nicht Satiriker, sondern heiterer Beobachter; er verzerrt zumeist gar nicht, sondern porträtirt; er hat die Fähigkeit, die flüchtigsten Erscheinungen festzuhalten, so dass man sie freudig überrascht festgehalten sieht, und die andere Fähigkeit, typische Figuren aus der sich drängenden Fülle des grossstädtischen Lebens herauszugreifen, so dass jeder Wiener ruft: Aha, den kenn' ich! Er zeichnet nur den Umriss, verwendet mit äusserster Sparsamkeit Schraffirung; aber die zarte Linie sitzt mit mathematischer Sicherheit, weicht nicht um Haaresbreite ab von der Natur und erscheint so leicht hingezeichnet, als wäre sie mit dem ersten Strich richtig angesetzt worden. Diese reine Freude bloss an der charakteristischen Wirklichkeit, die zumeist absolute Tendenzlosigkeit der Bilder, giebt uns das Gefühl eines behaglichen, lebensfreudigen, wohlwollend lächelnden, gemütvollen Menschen, dessen scharfes Auge nicht zum bösen Auge wird. Schliessmann schaut überall hinein: in die Familienstube, in die Werkstatt, in die Polizeibureaus, in die Kasernen, in die Konzertsäle, in die Wohnungen des Elends, in die Wärmstuben, in die Räume der Lust, in die Balllokale; sein Blick ruht auf allen Strassenerscheinungen der Grossstadt: auf den Tramways, auf den Fiakern, auf den Sicherheitswachmännern, auf den Strassenkehrern, auf den „Gigerln“, auf der Demimonde u. s. w. Der ganze bunte Reichtum Wiener Lebens entfaltet sich in seinen Zeichnungen vor uns. Er erhebt sich nicht, wie z. B. Oberländer, in seinem Humor ins allgemein Menschliche hinaus; Schliessmann bleibt im Bereiche des spezifisch Wienerischen, dessen Lokalchronist er ist. In diesem streng umschlossenen Bezirke aber bewegt er sich mit künstlerischer Freiheit. So klein seine Bildchen sind, so sicher sind sie in ihren Maassen; die besten zeichnen sich durch eine merkwürdige Bestimmtheit in der Zeichnung des Körpers und eine überraschende Feinheit, mit der auch die flüchtigste Bewegung z. B. von Tanzenden festgehalten ist. Der nahen Gefahr, in Manier zu geraten, ist Schliessmann noch immer entgangen. Er wiederholt sich zwar zuweilen in seinen Bildchen, wie das nicht anders bei ununterbrochener Produktion auf Kommando für ein Wochenblatt möglich ist; aber auf seinen grossen Blättern, wie z. B. auf der in der Leipziger illustrirten Zeitung veröffentlichten „Burgmusik“, einem Blatt mit vielleicht hundert Figuren, weist er eine beinahe unerschöpfliche Fülle von Typen auf. Seine Lieblinge sind die eigentlichen Volksfiguren: das Wäschermädel, der „Pülger“, der Kutscher, der Wachmann, der Handwerker, der Stammgast, der Fleischhauer. Dabei ist es merkwürdig, dass ihm die Männertypen ungleich besser als die der Wiener Frauen gelingen. Eine andere charakteristische Eigentümlichkeit seiner Kunst sind die Cyklen; so z. B. im vorliegenden „Album“ die lustige Kaffeehausgeschichte, das durstige Quartett, oder die auf einem Blatt zusammengestellten Kutscherstudien, Gigerltypen u. dergl. Eine andere Schliessmannsche „Spezialität“ sind die Musikerbilder, wie das im Album abgedruckte Bülow-Blatt, das uns den berühmten selbstbewussten Dirigenten in neun Momenten während einer Symphonieaufführung vor Augen stellt: liebenswürdig spöttisch, oder der in der letzten Nummer des Jahres 1889 der „Fliegenden



Aus dem „Schliessmann-Album“, Verlag von R. Waldheim in Wien.

Blätter“ veröffentlichte Kraftmensch in seinen neun Kunststücken; noch kürzlich hat er im „Figaro“ die einzelnen musikalischen Stimmungen einer Violinsonate heiter in den Bewegungen des Spielers veranschaulicht.

Dies genüge zur Charakteristik dieses lokalen Künstlers. Seine Wirkung ist nicht geringzuschätzen. Er wird für die Kenntnis des modernen Wien gar nicht zu vermissen sein.

Wien, im Januar 1890. *Dr. MORITZ NECKER.*

KUNSTHISTORISCHES.

Neues zu Altdorfer. Als ich im vorigen Herbst in Regensburg war, fand ich im Lokale des historischen Vereins eine Anzahl (22) Bruchstücke von Mauergemälden, die 1888 aus dem Badezimmer des Bischofshofes abgelöst worden waren. Ich hatte damals nicht übel Lust, dieselben ihrer Kunstweise nach für Werke des Albrecht Altdorfer zu halten, und korrespondirte in diesem Sinne mit dem Vorstande des Vereins, Herrn Rat Dr. C. Will, ob nicht vielleicht Anhaltspunkte in Bezug auf die Architektur etc. vorliegen, welche eine nähere Zeit- und Meisterbestimmung ermöglichen. Leider ist dies jedoch nicht der Fall. Nun fand ich kürzlich auf dem Bruchstücke eines weiblichen niederblickenden Kopfes (Hintergrund Architektur) in die Stirn eingekratzt die Jahreszahl 1517. Nach der Sachlage können die beiden letzten Ziffern nicht anders gelesen werden, nur ist beim Einkratzen derselben die Farbe teilweise ausgesprungen. Unter der Jahreszahl steht ein Monogramm, dessen zweiter Buchstabe noch als A entziffert werden kann. An ein Künstlerzeichen ist hierbei nicht zu denken; ein Besucher hat sich eben verewigt, wie dies zu allen Zeiten zu geschehen pflegte. Für die Zeit der Entstehung ist damit eine einseitige Grenze gegeben, und es lässt sich nicht leugnen, dass dadurch die Aussichten Altdorfers gewachsen sind. Auch sind die Typen etc. mindestens sehr diesem Meister verwandt. So zum Beispiel gerade obiger Kopf mit seiner strähnigen Haarbehandlung, ferner der andere niederblickende weibliche Profilkopf, dessen Hintergrund Butzenscheiben bilden. Zuzugeben ist ja, dass man von Altdorfer derartige Gegenstände (es sind üppige Darstellungen männlicher und weiblicher Badender in Renaissancehallen) sonst nicht kennt, und dass die schlechte, fragmentarische Erhaltung und die bei Altdorfer ungewohnten Grössenverhältnisse einzelner Köpfe das Urteil erschweren und zur Vorsicht mahnen. Die ganze Geschichte war unter der Tünche begraben. Die Technik ist Öl, auch ist zur Verzierung Gold verwendet. Lange vor 1517 ist die Entstehung nicht zu setzen: die Tracht weist dies zurück, auch besteht die Architektur aus Renaissancemotiven. Eine (schwache) Erinnerung an den ehemaligen Zustand geben die sechs Stück Photographien, die der Verein vor dem Abnehmen hat machen lassen. Als Besteller ist wohl der damalige Administrator des Bistums, Pfalzgraf Johann, anzunehmen. WILH. SCHMIDT.

Lukas Cranach d. J. als Tiermaler. Das Königl. Sächs. Hauptstaatsarchiv birgt Schriftstücke, aus denen uns Lukas Cranach d. j. auch als Tiermaler entgegentritt. So entwarf er im Jahre 1568 für den Kurfürsten August zu Sachsen Gewölbdecken, welche besonders wegen der Tiere in den Mustern gefielen und veranlassten, dass der Künstler „von allerley wilden tieren unnd auch vögeln, doch ide arth besonder“ zu malen bekam (Kopial 345, 210). Am 13. Oktober 1583 fing derselbe Kurfürst unweit der Stadt Kolditz (am Tannenberge im Amte Leisnig), in der Lukas Cranach an der Altartafel der Schlosskapelle beschäftigt war[1]), ein hauendes Wildschwein, welches das enorme Gewicht von 737 Pfunden hatte. Dieses nahm Cranach auf, und als August davon Kunde erhalten hatte, befahl er ihm die Anfertigung von sechs, bezw. neun Exemplaren (Kopial 484, 416, 410b, 415b, Kopial 501, 25b), welche er an Reichsfürsten zu verschenken beabsichtigte. Aus der einschlagenden Korrespondenz erfahren wir noch, dass jedes Bild mit fünf Thalern bezahlt wurde und der Meister, der lange kein Wildschwein gesehen zu haben anführte, von seinem Landesherrn die Hoffnung erteilt hielt, einmal auf eine Schweinhatz erfordert zu werden, damit er „die Thiere recht sehen, auch selbst eines fangen könne“ (Kopial 484, 415b und Kopial 492, 2/3).

Dresden. *THEODOR DISTEL.*



Aus dem „Schliessmann-Album“, Verlag von R. Waldheim in Wien.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

S. *Archäologische Gesellschaft in Berlin.* Aprilsitzung. Nach einigen Vorlagen der Herren Curtius, Conze und Engel-

1) Man vergl. Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit XXVI, 1 S. 28 u. 29 und die dort angezogene wissenschaftliche Beilage. Das betreffende Bild befindet sich jetzt in der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.

mann teilte Herr *Wernicke*, als Gast anwesend, aus einer grösseren Arbeit einige Bemerkungen zur *Kunst des Pheidias* mit. Gegen die von Löschke aufgestellte Chronologie der Werke des Pheidias spreche ausser dem Zeugnis des Philochoros auch Pausanias V 11, 3, wo mit dem „Anadumenos“ nicht ein Teil des den Thronriegel schmückenden Reliefs, sondern die Statue des Pantarkes, der Ol. 86 in den Knabenwettkämpfen siegte, gemeint sei. Pheidias' Thätigkeit in Elis falle daher erst nach dem Prozess in Athen, der nicht, wie bisher angenommen wurde, an die Aufstellung der Parthenos Ol. 85, 3, sondern erst an die Vollendung des Parthenon Ol. 86, 4 sich angeschlossen habe. Die Angabe des Pausanias über den Kentaurenkampf am Schilde der sogen. Promachos, den der berühmte Toreut Mys nach Zeichnungen des Parrhasios angefertigt habe, erklärte der Vortragende dahin, dass hier eine Verwechslung des berühmten Mys mit einem weniger berühmten älteren Namensvetter vorliege, dessen Name uns auf einer schwarzfigurigen Vase des Britischen Museums erhalten sei. Dieser könne Pheidias' Gehilfe gewesen sein. Endlich erläuterte der Redner Plinius' Angabe 36, 18 über die „goldene Schlange unmittelbar unter der Spitze“ bei dem Parthenosbilde durch Hinweis auf die goldene Ägisschlange, welche nach Ausweis des Petersburger Goldmedaillons sich um den Speerschaft wand, um ihn zu halten. — Herr *Treu* aus Dresden gab einige Nachträge zu seinen Wiederherstellungsversuchen für die olympischen Giebelgruppen. Gegen Brunns Annahme eines Altares zu Füssen des Zeus im Ostgiebel spreche ausser den früher geltend gemachten Gründen ein neuerdings erkanntes Faltenfragment, das zu dem unteren Mantelsaume des Zeus gehöre und besonders angeblendet sei, eine Mühe, die man sich schwerlich gemacht haben würde, wenn der Mantelsaum durch den Altar verdeckt gewesen wäre. Für die Figur des Pelops sei, wie verschiedene Bohrlöcher zeigen, ein metallener Panzer vorauszusetzen; den Schild habe ein Schildzeichen geschmückt. Durch eine Herrn Possenti verdankte neue Zusammensetzung habe die Deutung der Figur des am Boden sitzenden Mannes als Myrtilos eine Bestätigung erhalten, insofern die Lage der neu angefügten linken Handwurzel vortrefflich zu der Annahme stimmen, dass die Hand die Zügel des Oinomaosgespannes gehalten habe. Gegen die von Six vorgeschlagene Trennung der Vorderpferde von den Reliefpferden habe sich in der Lage der Dübellöcher jener ein neuer technischer Beweisgrund ergeben, da diese unter Verminderung der Festigkeit nur deshalb so hoch angebracht seien, um die Dübel über den Rücken der Reliefpferde hinweg in die Wand führen zu lassen. Eine erneute Untersuchung der Knabenräubergruppe des Westgiebels habe ergeben, dass die linke Hand des Kentauren nicht den Oberarm, sondern den Oberschenkel des Knaben fasste, die Gruppe somit als das genaue Vorbild der gleichen Gruppe des Phigaliafrieses sich verrate, ein neuer Beleg für den Einfluss, den die Bildwerke des Zeustempels auf die attische Skulptur ausübten. — Herr *Bowditch*, Professor der Physiologie in Boston, führte der Gesellschaft vermittelst eines von der Firma Schmidt und Haensch bereitwilligst zur Verfügung gestellten Scioptikums eine Reihe seiner photographischen Durchschnittsbilder vor und begleitete diese Vorführung mit einem erläuternden Vortrage, dessen für die Kunstgeschichte und Ästhetik nicht unwichtige Folgerungen Herr *Treu* andeutete.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

O. M. *Kunstgewerbemuseum zu Berlin.* Im oberen Vestibül ist für kurze Zeit der „zum Andenken an Se. Majestät Kaiser und König *Friedrich III.* von des Kaisers und Königs *Wilhelm II.* Majestät der Salzwirkerbrüderschaft zu Halle a. S. verliehene“ Becher ausgestellt, der in Allerhöchstem Auftrage von dem Lehrer am Kunstgewerbemuseum *Gustav Lind* entworfen und ausgeführt wurde. Der reich in Silber getriebene Becher auf marmornem Sockel reiht sich den gleichen Trinkgefässen an, die nach altem Brauch von jedem preussischen Könige der Salzwirkerbruderschaft verliehen wurden. Als hervorragendsten Schmuck zeigt er das Reliefporträt Kaiser Friedrichs und den preussischen Adler.

AUKTIONEN.

— y. Am 3. Juni beginnt bei *Amsler & Ruthardt in Berlin* die Versteigerung der nicht umfangreichen, aber vorzüglichen Kupferstichsammlung von *F. W. Klever.* Nur entschieden ausgezeichnete und seltene Blätter wurden gewürdigt, in diese Sammlung aufgenommen zu werden und darum sei der ganze, 1134 Nummern enthaltende Katalog einer fleissigen Durchsicht der Sammler bestens empfohlen. Von alten Italienern machen wir namentlich auf Jac. Barbarj, Robetta und M. Anton aufmerksam; ungleich reicher ist die deutsche Schule des 15. und 16. Jahrhunderts vertreten; neben Anonymen begegnen wir Schongauer, v. Meckenem, van Staren, Dürer und den Kleinmeistern, darunter einem reichen Werke des H. S. Beham. Zu nennen sind auch unter den holländischen und vlämischen Radirern des 17. Jahrhunderts: Rembrandt, Ostade, Dusart, Berghem, Waterloo, Bega, Dujardin, Everdingen, van Dyck, dessen Originalblätter komplett sind, Rubens, von und nach ihm. Eine Auswahl der herrlichsten Bildnisse bieten van Dalen, Delff, C. Visscher, Blooteling u. a. Der erste Abdruck des Saaly vom letztgenannten ist beschrieben in Wessely's Supplementen. Von neueren Meistern sind Dietrich und Schmidt zu erwähnen. Bei der ganzen Sammlung ist neben trefflicher Erhaltung auch das sehr häufige Vorkommen der frühesten Abdruckszustände zu betonen. Auch kostbare Schabkunstblätter kommen vor. Die zweite Abteilung mit Holzschnitten und Helldunkeldrucken enthält ebenfalls sehr viele schöne Blätter von H. Baldung, Cranach, Dürer, Holbein, Urs Graf u. a.

x. — *Kölner Kunstauktion.* Die Firma J. M. Heberle (Lempertz Söhne) in Köln bringt am 20. Mai die Gemäldesammlung des Herrn Konsuls *Hermann Wirz* in Basel unter den Hammer; sie besteht aus niederländischen, italienischen und deutschen Bildern des 15. bis 18. Jahrhunderts und aus einigen modernen Gemälden. Der Katalog führt 170 Nummern auf, von denen dreizehn in Lichtdruck nachgebildet sind und zwar zunächst acht auf einem Blatte P. de Bloot, fünf von Abr. Diepraam (die fünf Sinne), zwei von D. Teniers d. j., Brakenburgh, Cima da Conegliano, M. Schongauer, Gerh. Ter Borch und H. Cornelisz van Vliet.

ZEITSCHRIFTEN.

Die graphischen Künste. XIII. Heft 2.
Fritz August von Kaulbach. Von R. Graul. (Mit Abbild.) — Einige Bilder aus der Gemäldegalerie der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien. (Mit Abbild.) — Kunstbeilagen ausser Text: Luitpold I., Prinzregent von Bayern. Nach dem Gemälde von F. A. v. Kaulbach, radirt von W. Hecht. — Bildnis einer jungen Holländerin, nach dem Gemälde von Rembrandt, radirt von W. Hecht. — Bildnis einer vornehmen Dame, dem Cornelis de Vos zugeschrieben. Heliogravüre von Paulussen nach einer Zeichnung von Schönbauer. — Südliche Wald- und Gebirgslandschaft. Nach dem Gemälde von J. Both, radirt von W. Krauskopf.

Mitteilungen des k. k. Österreich. Museums für Kunst und Industrie. N. F. V. Jahrg. 5. Heft.
S. Bernwardus von Hildesheim in seiner Zeit. Von W. A. Neumann. — Zur Kenntnis der gravirten Bronzeschüsseln im Mittelalter.

Chronik für vervielfältigende Kunst. III. Jahrg. 1.—4. Heft.
Neue Radirungen. — Dürerstiche. Von Veit Valentin. — Der moderne Holzschnitt in Italien. Von A. Melani. (Mit Abbild.) — Neue Holzschnitte. — Die Kleinmeister und die italienische Kunst. Von Robert Stiassny. (Mit Abbild.) — Moderne graphische Kunst in Skandinavien. Von Gustaf Upmark. (Mit Abbild.)

Zeitschrift für christliche Kunst. III. Jahrg. Heft 1.
Zwei spätgotische Figurenstickereien der kölnischen Schule. Von Schnütgen. (Mit Abbild.) — Konkurrenzentwurf zu der Herz-Jesukirche in Köln von A. Tepe in Utrecht. Von W. Mengelberg. (Mit Abbild.) — Zur Kennzeichnung der Renaissance. Von A. Reichensperger. — Die polychrome Ausstattung der Aussenfassaden mittelalterlicher Bauten. Von L. v. Fisenne.

Bayerische Gewerbezeitung. 1890. Nr. 9.
Spielwaren und Spielwarenindustrie. Von Th. Kramer. (Mit Abbild.)

Christliches Kunstblatt. 1890. Nr. 5.
Der 25. Jahresbericht des Vereins für christliche Kunst im Königreich Sachsen auf das Jahr 1888. — Die Kirche des heiligen Grabes zu Jerusalem. — Das Sinnbild des Fisches im christl. Altertum.

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. 1890. No. 2.
Verzeichnis der Würzburger Maler, Bildhauer und Glaser vom 15.—17. Jahrhundert. Von H. Bösch. — Die Kaiserurkunden des Germanischen Nationalmuseums. II. Von Dr. Bendiner. — Katalog der im Germanischen Museum befindlichen Originalskulpturen. (Mit Abbild.)

Die Kunst für Alle. 5. Jahrg. 16. Heft.
Albert Baur. Von M. Wollseiffen. (Mit Abbild.) — Dachstubennachbarn. Novellette von A. Frh. v. Perfall. — Ganzseitige Bilder (Autotypien): Kaiser Justinian erhält durch Mönche die ersten Seidenraupen. Von A. Baur. — Roger II. von Sizilien bringt gefangene Seidenweber in seine Heimat. Von demselben. — Christliche Märtyrer werden von ihren Angehörigen zur Beisetzung abgeholt. Von demselben. — Paulus predigt zum erstenmal als Gefangener in Rom vor den Vorstehern der römischen Judengemeinde. Von demselben.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 395.
Pierre Breughel le vieux. Von H. Hymans. (Mit Abbild.) — La Venus de Milo. Von S. Reinach. (Mit Abbild.) — E. Piot et son legs au Musée du Louvre. Von L. Courajod. (Mit Abbild.) — La jeunesse de Rembrandt. Von E. Michel. — Kunstbeilagen: Parabole des aveugles. Nach dem Gemälde von P. Breughel d. ä., radirt von E. J. Sulpis. — La Venus de Milo (Louvre), Photogravüre. — Michel-Ange, buste en bronce. Génies pyrophores attribués à Donatello.

L'Art. No. 623.
Salon de 1890. Introduction von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Le naturalisme contemporain, d'après une conférence de M. Brunêtière. Von F. Lefranc. (Mit Abbild.) — L'orfévrerie civile à l'exposition universelle de 1889. Von E. Molinier. (Mit Abbild.) — Le mobilier a l'exposition universelle de 1889. Von M. Vachon. (Mit Abbild.) — Kunstbeilage: Dans le clos. Nach dem Gemälde von J. Dupré radirt von G. Rodriguez.

Architektonische Rundschau. 1890. Band VI. Heft 7.
Tafel 49. Villa in Homburg v. d. H. erbaut von Architekt Günther in Frankfurt a. M. — Taf. 50. Portierhaus zu vorstehender Villa. Von demselben. — Taf. 51. Fassade des Wohnhauses Nettesheim in Köln a. R., entworfen von A. L. Zaar in Berlin. Taf. 52. Aussichtsturm in Degerloch bei Stuttgart; erbaut von Eisenlohr & Weigle. — Tafel 53. Herrschaftliches Doppelwohnhaus in Mannheim, erbaut von Werle & Hartmann. — Taf. 54. Naturhistorisches Museum in London (South Kensington); erbaut von A. Waterhouse. — Taf. 55. Verwaltungsgebäude der hessischen Ludwigsbahn in Mainz, erbaut von Ph. Berdellé. — Taf. 56. Brunnenhaus des Sultan Ghouri in Kairo.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN Heugasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 27. 29. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DER STÄDTEBAU NACH KÜNSTLERISCHEN GRUNDSÄTZEN.

Es dürfte sich wohl sehr selten der Fall ereignen, dass die Rezension eines neuen Buches von der Wirkung, die es im Publikum ausgeübt hat, überholt worden ist; gewöhnlich kommt der Rezensent noch immer zeitig genug, um die Bedeutung einer neuen litterarischen Erscheinung seinen verehrten Lesern auseinanderzusetzen. Bücher, die ihr Publikum im Sturm erobern, sind gar seltene Ereignisse. Bücher, die nach der ersten Lektüre gleich überzeugend und wahrhaft einschneidend auf die Praxis wirken, sind noch seltener. Ein solches Buch ist das vorliegende von *Camillo Sitte*.*) Kaum ein Jahr ist es her, dass es ausgegeben wurde, das Vorwort ist datirt vom 7. Mai 1889; es stellt sich einem herrschenden Systeme radikal entgegen, und schon liegt eine Reihe von Zeugnissen dafür vor, dass es die berufensten Fachmänner für sich gewonnen hat, so verblüffend zunächst die letzten Folgerungen Sitte's erscheinen, wenn man sie, ohne ihren grossen systematischen Hintergrund zu kennen, vernimmt. In mehreren Städten sowohl Deutschlands als Österreichs sind teils festgesetzte Pläne für neue Stadtteile auf Sitte's neue Lehren hin verworfen und ihnen gemäss umgearbeitet worden, wie in *Ludwigshafen a. Rh.* und in *Altona;* teils sind die neuen Pläne gleich von vornherein nach Sitte's Grundsätzen verfasst worden, wie *Karl Henrici's* preisgekrönter „Konkurrenzentwurf zur nordwestlichen Stadterweiterung von *Dessau*“ (Aachen, C. Mayer's Verlag 1890); teils ist *Sitte* selbst mit dem Entwurf neuer Stadterweiterungspläne betraut worden, und zwar von Olmütz; Brünn und Linz suchten seinen Rat. Weder Lokalpatriotismus noch Reklame konnten bei diesen Erfolgen mitgewirkt haben: Sitte's Ideen haben ihre Bekenner gefunden bloss durch die Kraft allein, die ihnen innewohnt, durch die schlichte Grösse seiner begeisterten Darstellung, durch die geniale Einfachheit, mit der sie dargestellt sind. In der kurzen Zeit des einen Jahres hat Sitte's „Städtebau“ schon seine Geschichte und demgemäss wird aus dem Rezensenten ein Referent, um nicht das unbescheidene Wort Historiker zu gebrauchen.

Wie sich einem geistreichen Manne eine Einzelfrage unter der Hand zu grossen grundsätzlichen Problemen erweitert; wie ein solcher Mann bestrebt ist, auf möglichst breiter wissenschaftlicher Basis die Lösung der einen brennenden Aufgabe zu geben; wie fruchtbar für eine grosse Anzahl anderer Fragen so ein Bestreben wird; wie wenig mit bloss negativer Kritik in Kunstdingen geleistet wird; wie aber ein schöpferischer Kopf aus der kritischen Analyse des Vorhandenen zu wirklich wertvollen Grundsätzen für eine neue Praxis gelangen kann: das alles lehrt Sitte's Untersuchung. Sein Buch ist in Wahrheit nicht bloss ein Projekt für die Vollendung der Wiener Monumentalbauten, sondern auch ein Beitrag zur praktischen Ästhetik, wie Sitte selbst es ausspricht. Es ist aus dem Gefühl eines starken künstlerischen Naturells entsprossen. Es lehrt uns auf Verhältnisse schauen, die wir bisher nur selten bis auf ihren

*) *Camillo Sitte, Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen.* Ein Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien. Mit 4 Heliogravüren und 109 Illustrationen und Detailplänen. Wien, 1889. Verlag von Carl Graeser. 8.

letzten Grund verfolgt haben, und es konnte nur von einem Manne geschrieben werden, der mit seiner fachmännischen Bildung als Architekt den weiten Blick des das Gesamtleben einer Zeit in seiner inneren Einheit überschauenden Kunsthistorikers vereinigt. Aus einem massenhaften Anschauungsmaterial, aus der Kenntnis aller irgendwie kunstgeschichtlich merkwürdigen Städte Mitteleuropas und Italiens hat Sitte seine allgemeinen künstlerischen Sätze und Forderungen abgeleitet; es musste eine organisch geordnete, in langen Jahren allmählich erworbene Anschauung in ihm bestehen, bevor sie zu analytischem Gebrauche verwertet werden sollte. Diese tiefe und reiche künstlerische Persönlichkeit Sitte's selbst übt nicht den geringsten Reiz bei der Lektüre seines Buches aus.

Den eigentlichen Anstoss zu seinen Untersuchungen erhielt Sitte aus der Not des praktischen Lebens, aus der Hilflosigkeit, in welche die Wiener bei der Frage gerieten, wohin sie ihre neuen Denkmäler, z. B. das Denkmal Radetzky's, stellen sollten. Wien hat bekanntlich erst in den letzten Lustren begonnen, seine öffentlichen Plätze mit Denkmälern zu schmücken. Über Mangel an zu ehrenden Heroen ist nicht zu klagen, wohl aber über Mangel an passendem Raum für das aufzustellende Denkmal. Da warf sich Sitte die Frage auf: wie muss denn eigentlich so ein Stadtplatz beschaffen sein, um einem schönen Denkmal schönen Raum zu gewähren? Da ging er denn hin und untersuchte die Beschaffenheit aller schönen Stadtplätze Italiens, Deutschlands, Frankreichs, Hollands und das Verhältnis der Denkmäler zu ihnen, und kam so auf allerlei fruchtbare Folgerungen. Historisch, aber mehr noch analytisch ist sein Vorgang dabei gewesen.

Im Altertum war der Stadtplatz, das Forum, der Glanz- und Mittelpunkt jedes Stadtbaues. Im Altertum und zumal im milden europäischen Süden, in Griechenland und in Italien, war das Leben der Städter ein im Vergleiche mit dem unsrigen über alle Begriffe öffentliches. Die grossen politischen und religiösen Handlungen, Gericht und Spiel fanden unter freiem Himmel statt. Das Forum war die gemeinsame Stelle aller dieser wichtigen Vorgänge. Das Forum ward infolgedessen zu einem grossen, von drei Seiten abgeschlossenen Tiefenplatze von möglichst bequemer Ausdehnung, auf allen Seiten von monumentalen Bauwerken umrahmt, also auch gegen Sturm und Staub möglichst geschützt, auch dem Tagesverkehr des übrigen Strassennetzes entzogen; sollten doch auf dem römischen Forum auch die Gladiatorenspiele abgehalten werden. Das war also die älteste Form von Stadtplätzen; die architektonische Schönheit von Tempeln und anderen öffentlichen Gebäuden kam da in zusammengedrängter Wirkung vornehmlich von einer Seite zur Geltung. Den Säulengängen des Forums entlang waren die zahlreichen Denkmäler, mit denen die Alten ihre Städte schmückten, aufgestellt; diese Denkmäler fanden so zugleich ihren Schutz und ästhetisch wirksamen Hintergrund. Die Schönheit eines solchen Forums wird wesentlich bewirkt durch die Begrenzung desselben, die das Auge nicht zerstreut, in keine unübersehbare Ferne schauen lässt.

In den Städten des Mittelalters gab es kein Forum mehr; die Tradition der Antike ist unterbrochen worden, die Städte wurden nicht mehr von einem centralen Punkte aus (eben dem antiken Forum) angelegt, und auch der Geist der christlichen Zeit bewirkte eine Änderung. Denn nunmehr waren die weltlichen und kirchlichen Centren getrennt: Domplatz und Rathausplatz (Signoria) bestanden neben einander, indes in der alten heidnischen Zeit das Forum Staat und Kirche vereinigte. So verschieden aber auch die Zeiten waren, gemeinsam blieb dem Altertum und dem Mittelalter ein ungebrochenes, naives Kunstgefühl. Der Gemeingeist erfüllte alle städtische Bürgerschaft, weder die Laien noch die Künstler differenzirten sich in dem Masse, wie es heutzutage der Fall ist. Die Überlieferung wurde von allen pietätvoll befolgt, so dass sich in allen Schöpfungen des Mittelalters auf künstlerischem Gebiete ein und derselbe unbewusst herrschende Gedanke offenbart, und dass wir daher das Recht haben, die Gesamtwirkungen von Städten, die im Mittelalter und in der Renaissance, ja auch noch in der Barockzeit ihre grossen Baudenkmäler errichtet haben, so zu betrachten, als wären sie von einem künstlerischem Genius angestrebt worden. Wenn wir die entzückend schönen malerischen Wirkungen solcher Kirchen- und Signorienplätzen im Süden und Norden bewundern, so dürfen wir nicht den Zufall als ihren Schöpfer bezeichnen, sondern den herrschenden künstlerischen Geist jener Vergangenheit, der mit mehr oder weniger klarer Absicht in jedem gegebenen Falle sich für die ästhetisch wirksamste Anordnung und Architektur der Stadtplätze entschied. Das ist Sitte's Standpunkt. Wir Modernen, meint er, haben die Naivität des Schaffens verloren, nicht am wenigsten gerade durch das Studium der Vergangenheit; unser Stil holt sich in der Kunstgeschichte seine Muster. Die verlorene Naivität ist aber nicht zu

ersetzen, und es bleibt uns nichts übrig, als eben die Gesetze und Bedingungen künstlerisch grosser Wirkungen aus der Betrachtung der naiv schaffenden Vergangenheit herauszubuchstabiren. Sitte hat diese Arbeit unternommen und folgendes gefunden.

Im Grunde sind die Plätze der Städte des Mittelalters nach ähnlichen Grundsätzen gebaut, wie die Fora der Antike. Zwar münden hier Strassen auf die Plätze, aber so ein Kirchenplatz ist kein moderner Strassenknotenpunkt, sondern so sehr wie möglich dem Getriebe entzogen; die Strassenmündungen stehen sich nicht genau gegenüber, sondern sie bilden auf dem Grundriss eher die Kurven einer Turbine, wodurch der Zusammenstoss der grossen Verkehrszüge vermieden wird. Ferner haben die Meister des Mittelalters, insbesondere in Italien, die Kirchen nicht frei, zur Anschauung von allen vier Seiten aufgestellt, wie man das, (was Sitte nachdrücklich beklagt) sehr unvernünftiger Weise heute für passend und schön hält; ganz im Gegenteile sind die Kirchen mindestens von einer, zumeist aber von drei Seiten eingebaut worden. Der Vorteil war der, dass der Architekt sowohl seine künstlerischen als auch seine ökonomischen Mittel auf die Ausstattung der einen Hauptfaçade vereinigen konnte; ohnehin ist es überhaupt unmöglich, einen Kirchenbau von allen vier Seiten gleichbedeutend ästhetisch wirksam zu gestalten. Die moderne Methode zersplittert die Kräfte. Und endlich haben die alten Architekten dafür gesorgt, dass der Platz vor der Kirche begrenzt sei, eine angemessene Tiefe habe, um den Anblick der Kirchenfront aus genügender Weite zu ermöglichen, nicht aber dass die Kirche auf einem so riesigen Raume zu stehen komme, wie z. B. die Wiener Votivkirche, dass sie trotz ihrer mächtigen Formen doch nur wie ein kleines zierliches Modell auf dem Präsentirteller erscheint. Im Norden haben die Architekten des Mittelalters allerdings auch freistehende Kirchen gebaut; dies geschah darum, weil die Friedhöfe sich unmittelbar rund um die Kirche erstreckten. Aber auch hier war dafür gesorgt, dass die Kirche nicht in der Mitte, sondern an der Seite des Platzes zu stehen kam, und dass der Zugang zu ihr ein Tiefenplatz war. Nur dieses harmonische Verhältnis zwischen Platz und Bauwerk erzeugt jenen malerischen Eindruck, den wir in alten Städten bewundern und in modernen Städten auch gern haben möchten; der schöne Eindruck ist nicht erreicht worden, weil man seine Bedingungen übersah. Infolge ihrer Ausdehnung in die Höhe haben die Kirchen mehr lange als breite Kirchenplätze erhalten. Die Signorien, Rathäuser und andere monumentale Bauwerke erstrecken sich aber mächtiger in die Breite, und um ihre Schönheit zur Geltung zu bringen sind die vor ihnen liegenden Plätze zu Breitenplätzen gestaltet worden. Und auch auf diesen im Mittelalter und später entstandenen Plätzen sind die Denkmäler, Brunnen und dergl., nicht im geometrischen Mittelpunkt der Flächen, sondern an der Seite, auf Platzinseln, die dem Strome des Verkehrs entzogen sind, angebracht, und gerade daraus ist eine neue Schönheit malerischer Art entstanden. Ferner haben die Alten ihre Baudenkmäler nicht durch Anpflanzung von Bäumen und notdürftig im Staube der Strassen erhaltene Gärtchen verdeckt, sondern die monumentale Wirkung der Gebäude rein zu halten gesucht. Überhaupt haben die Alten ihre städtischen Gärten mit viel grösserem hygienischen Nutzen in umfriedete Räume verlegt, wo die Anpflanzungen vor Sturm und Staub mehr geschützt waren. Heutzutage aber thut man von alledem das Gegenteil: die Plätze können gar nicht gross genug sein, obzwar sie jede ästhetische Wirkung durch ihre Grenzenlosigkeit verlieren und nur dem Winde Gelegenheit zu seinem Spiele geben. Die Strassen können nicht rechtwinklig genug ineinander münden und auch nicht zahlreich genug, obzwar dadurch gerade in den Grossstädten der Verkehr so erschwert wird, dass er nur durch die Polizeigewalt in Ordnung erhalten werden kann. Die öffentlichen Plätze haben zwar ihre grosse hygienische Anerkennung erreicht, aber dadurch, dass sie ohne Abschluss sind, überall von vielen Strassenmündungen durchbrochen werden, verlieren sie jeden malerischen Wert. Mit Alleen und kleinen Anlagen, die weder Schatten gewähren, noch vor Wind schützen täuscht man sich selbst über ihren Nutzen. Und von dem künstlerisch impotenten Geiste der Zeit wird die mit dem Lineal vollzogene Parzellirung der Bauflächen als höchste Weisheit der Stadtbaukunde hingestellt. Eine Stadt soll aber ein Kunstwerk sein, das die Liebe seiner Einwohner nährt und erhält. Die langweiligen schnurgeraden Strassen erzeugen keinerlei Schönheit, und mit der Charakterlosigkeit moderner städtischer Anlagen darf man wohl auch den Wandertrieb ihrer Einwohner, ihre Gleichgültigkeit für ihre Wohnung in einen gegenseitig sich begründenden Zusammenhang bringen.

Gegen diesen Mangel an jedem künstlerischen Geiste in dem modernen Städtebau ist der Kern von Sitte's Buch in hinreissender Polemik gerichtet. Es fällt Sitte nicht ein, die Fortschritte, welche die Ingenieure und Baumeister im Städtebau gemacht haben,

zu verkennen. Aber gegen die ausschliessliche Herrschaft des Utilitätsstandpunktes, gegen die abstrakt von den Bauämtern im Büreau dekretirten Stadterweiterungsprojekte ohne Rücksicht auf die individuellen Eigenheiten jeder Stadt in historischer, industrieller oder sozialer Beziehung, und gegen den absoluten Mangel irgend eines Versuches, die *Stadtseele* künstlerisch zum Ausdruck zu bringen — dagegen wendet er sich mit Leidenschaft und auch mit unbezweifelbarem Rechte. Diese Ideen scheinen uns die wichtigsten und zündendsten in Sitte's Buch zu sein. Eine Stadt soll schön sein; diese Schönheit zu schaffen, liegt nicht wie man noch immer glaubt, in der Hand des Zufalls, sondern des bewusst wollenden Künstlergeistes, nachdem der unbewusste Künstlergeist aus der Welt geschwunden ist: das ist Sitte's schöpferische Idee, die nicht sterben wird, weil sie nicht sterben kann.

Als richtiger Künstler kann er sich aber mit der Mitteilung von neuen Ideen nicht begnügen, darum schliesst sein Buch mit einem grossartigen Entwurf als Veranschaulichung aller seiner Forderungen. Hier, in dem Projekt der architektonischen Verwertung der allzu grossen leeren Räume, welche auf der Wiener Ringstrasse von der Votivkirche, der Universität, dem Rathaus und Parlament bis zu den Museen hin übrig gelassen worden sind, erkennen wir erst die volle Bedeutung von Sitte's Theorien. Der Entwurf darf wohl zu dem Grossartigsten gerechnet werden, was in dieser Art ersonnen wurde.

MORITZ NECKER.

DIE AUSSTELLUNG DER KUNSTGSCHICHTLICHEN GESELLSCHAFT IN BERLIN.

V.

Nicht minder zahlreich als die holländischen Landschafter sind die Stillleben-, Früchte- und Blumenmaler vertreten. Wir begnügen uns von denen, deren Eigentümlichkeiten allgemein bekannt sind, nur die Präsenzliste aufzustellen: *Balthasar van der Ast, van Beyeren, Pieter Claesz, Dou, Heda, Cornelis de Heem, Jan van Huysum, W. Kalf, A. Mignon, Maria van Oosterwyck, Pieter Potter* und *Jurian van Streeck.* Weniger bekannt sind *Evaert Collier* (thätig bis nach 1689) und *Hermann van Steenwyck* (ca. 1614 bis ca. 1655), die zu dem Kreise der Leydener Maler gehören, die in der Art des Dou und des P. Potter sog. „Vanitas“ und aus Büchern, Manuskripten, Globen und wissenschaftlichen Instrumenten zusammengesetzte Stillleben malten, die zum Verkauf an die Leydener Gelehrtenkreise berechnet waren, ferner der in Amsterdam thätige, 1610 zu London geborene *Simon Luttichuys* († ca. 1663), der zumeist Frühstücke auf Steinplatten malte, und *Gerrit Willemsz Horst,* von dem die Ausstellung einen mit Früchten und einem goldenen Pokal besetzten Tisch aufzuweisen hat, der mit dem Namen und der Zahl 165 (letzte Ziffer unleserlich) bezeichnet ist (Bes. Herr A. Thiem). Das Bild zeigt den Einfluss Rembrandts. Mehr weiss man von seinem Urheber nicht. Unseres Wissens zum ersten Male durch diese Ausstellung werden auch allgemeiner bekannt *T. Hooghen Manert,* dessen Namen in dieser Form nebst der Jahreszahl 1651 ein in der Art des Heda gemalter Frühstückstisch (Bes. Herr O. Wesendonck) trägt, und *F. P. Verheyden*, von dem eine so und mit der Jahreszahl 165 . (letzte Ziffer unleserlich) bezeichnete, in der Weise des W. van Aelst gemalte Steinplatte mit einem Rebhuhn und andern toten Vögeln herrührt (Bes. Herr Wesendonck). —

Um das Bild der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts thunlichst vollständig zu gestalten, hatte das Komitee eine kleine Anzahl von Arbeiten in Metall und Holz und eine über 150 Nummern umfassende Sammlung von Delfter Faiencen hinzugezogen. In der Gruppe der Holz- und Metallarbeiten befinden sich freilich nur wenige hervorragende Stücke, von denen ein aus dem Brautschatz der Kurfürstin Sophie Charlotte stammendes, mit buntbemaltem Schildpatt und Zinnplättchen belegtes Kabinett mit Tischuntersatz von 1683 nebst zwei Gueridons, eine Standuhr mit einem Gehäuse in nachgeahmter japanischer Lackarbeit, von *J. van Ceule* in Haag angefertigt, und ein dem *F. Duquesnoy* zugeschriebener kleiner Christus auf der Weltkugel in Bronze erwähnenswert sind. Desto reichhaltiger und vielseitiger ist die Sammlung Delfter Faiencen, in der alle Geschmacksrichtungen und Arten der Technik vertreten sind bis auf das schwarze Delft. Wenn wir von den grossen Schaustücken, den Prunkvasen, Tulpenständern und bemalten Platten aus den königlichen Schlössern absehen, die wohl sämtlich aus kurfürstlichem Besitz, bezw. aus der oranischen Erbschaft stammen, finden wir, dass sich in Berlin mehr als ein Dutzend von Liebhabern mit dem Sammeln von Delfter Faiencen beschäftigt. In den Kreisen der Sammler à tout prix und à la mode bildet die Delfter Faience auch heute noch ein Hauptobjekt des Sports. Dagegen hat sich unter denjenigen, die die Erzeugnisse des älteren Kunstgewerbes nach ästhetischen Prinzipien auf ihren absoluten Kunstwert prüfen, bereits eine starke Reaktion geltend gemacht.

Selbst ein so guter Holländer wie Abraham Bredius gesteht mit anerkennungswertem Freimut ein, dass sich unter den Delfter Faiencemalern nur ein einziger hervorragender Künstler, *Frederik van Frytom*, befand, und wenn wir seine in unserer Ausstellung befindlichen Arbeiten, eine Folge von acht weissrandigen Tellern mit Landschaften (Bes. Herr F. Lippman) und zwei viereckige Platten mit Landschaften (im kaiserlichen Besitze) unbefangen prüfen, wird man an ihnen wenig mehr als die feine, zeichnerische Behandlung rühmen können, während in den Einzelheiten viel Konventionelles und Manierirtes zu finden ist. Immerhin dürfen er und der um 1700 thätige *Huibrecht Brower*, von dem die Ausstellung zwölf ebenfalls blau bemalte Teller mit Darstellungen des Fanges, der Bereitung und Versendung des Herings vorführt, sowie noch *Th. Witzenburgh* (Schüssel mit den vier Jahreszeiten) das Verdienst in Anspruch nehmen, dass sie in ihren Motiven und auch im Zierat national waren, während die Mehrzahl der Delfter Faiencemaler ihren Ruhm in der Nachahmung ostasiatischer, gelegentlich wohl auch persischer Vorbilder suchte, die ihnen zum Teil allerdings vorzüglich gelungen ist. Neue Formen haben die Delfter Töpfer nur in Spielereien, Geigen, Pantoffeln, Vexirkrügen u. dgl. m. gefunden, die von der modernen Kritik viel weniger respektirt werden als von den Sammlern. Ein wahres Labsal in der Masse von Blaugeschirr bietet das bunte Delft, wovon die Ausstellung einige vorzügliche Stücke aufzuweisen hat, von denen wir zwei flaschenförmige Vasen von *A. Pynacker,* eine achteckige gerippte Vase mit Ornamenten von *Louwys Figdoor*, eine Vase und zwei Flüten mit Blumenornamenten und der Marke *„De Roos“* und die drei Prachtstücke der Gumprechtschen Sammlung: einen kleinen auf einer Tonne sitzenden Dudelsackspieler im Geschmack der italienischen Majoliken, einen gerippten, im sog. Kaschemirstil mit kleinen Blumen bemalten Becher mit Ausguss und Henkel und die Figur einer aus einem Notenblatte singenden Dame im Schleppkleid, mit bunten Blumen und Vergoldung, hervorheben.

Gleich ihren Vorgängerinnen aus den letzten zwei Jahrzehnten hat auch diese Ausstellung von Kunstwerken aus dem Privatbesitz dem ästhetischen Genuss wie dem Studium der Kunstgeschichte einen reichen Stoff zugeführt.

ADOLF ROSENBERG.

KUNSTLITTERATUR.

* *Von dem Berliner Galeriewerk* mit Text von *J. Meyer* und *W. Bode*, ist kürzlich die fünfte Lieferung erschienen, welche in ihren Tafeln ausschliesslich Werke niederländischer Meister enthält. Die Wiedergabe derselben ist von sehr ungleichem Wert. *William Unger* glänzt mit einer schönen, zart und geistreich behandelten Radirung nach der „Diana auf der Hirschjagd“ von *Rubens*. *P. Halm* eröffnet das Heft mit einem Blatt nach der „Jungen Frau am Fenster“ von Rembrandt, das so ziemlich das gerade Gegenteil von dem ist, was ein Rembrandt-Radirer anstreben soll, schwer in der Behandlung, russig im Ton, undurchsichtig in den Schatten. Die übrigen deutschen Radirer bieten Annehmbares. Den Schlusseffekt macht *Gaillard* mit seinem berühmten Blatt nach J. van Eycks „Mann mit den Nelken“. Es war ein heroischer, aber nur zu sehr gerechtfertigter Entschluss der Herausgeber, einfach die alte herrliche Platte des verstorbenen französischen Meisters wieder abzudrucken, statt einen lebenden deutschen Stecher etwa in die Versuchung zu führen, mit Gaillard wetteifern zu wollen. Die beigegebenen Texte behandeln die vlämische Schule des 17. und die florentinische des 15. Jahrhunderts in getrennt nebeneinander herlaufenden Abschnitten, welche mit reizvollen kleinen Textbildern ausgestattet sind. Darunter befindet sich ein ungemein delikat behandeltes radirtes Blättchen von *Joh. Claus* nach dem Porträt des C. de Bie von Gonzales Cocx und eine schöne Heliogravüre nach der Venus von Botticelli, einer Wiederholung der Hauptfigur des Gemäldes in den Uffizien.

NEUE KUNSTBLÄTTER UND BILDERWERKE.

* *Der Kupferstecher Eugen Doby* in Budapest hat soeben einen trefflichen Porträtstich des verstorbenen Grafen Julius Andrassy vollendet, von dem uns ein Druck vorliegt. Der Stich ist nach dem im Besitze der Familie des Verstorbenen befindlichen Gemälde von *Benczur* ausgeführt und zeichnet sich ebenso durch Ähnlichkeit wie durch schöne künstlerische Haltung aus. Er wird den zahlreichen Verehrern des berühmten Staatmannes gewiss eine willkommene Gabe sein.

TODESFÄLLE.

* *Paul Lange,* Professor am k. k. technologischen Gewerbemuseum in Wien, ein in Verbindung mit Avanzo vielbeschäftigter Architekt, ist am 26. v. M. 40 Jahre alt gestorben.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

* *Widmungen für St. Stephan in Wien.* Kaiser Franz Josef hat der Domkirche von Stephan zwei kunstvolle Mosaikbilder der Heil. Petrus und Paulus zum Geschenke gemacht, welche dem Monarchen zum vierzigjährigen Regierungsjubiläum (1888) vom Camposanto dei Tedeschi zu Rom als Huldigung dargebracht wurden. Die Bilder haben an der Wand neben dem Dreifaltigkeitsaltar ihre Aufstellung gefunden. — Die neuen Glasfenster sind nun sämtlich gestiftet; die beiden letzten Chorfenster, die noch in der Ausführung begriffen sind, sollen im Herbst zur Aufstellung gelangen.

* *Medaille für Friedrich Freiherrn von Schmidt.* Der Wiener Dombauverein hat aus Anlass der Vollendung des restaurirten Innern von St. Stephan dem Dombaumeister eine Medaille gewidmet, welche als bleibendes Denkmal der nun rühmlich beendeten langjährigen Wiederherstellungsarbeiten dastehen und dem hochverdienten Künstler einen Zoll

des Dankes abtragen soll, welchen die Welt ihm schuldet. Die 58 mm im Durchmesser grosse Medaille trägt an der Vorderseite das wohlgetroffene Profilporträt des Meisters mit seiner Namensumschrift. Unten hat der Schöpfer der Medaille. *Anton Scharff,* in kleinern Lettern seinen Namen beigesetzt. Die Rückseite zeigt den Dom von St. Stephan von der Südseite, mit den Heidentürmen vorne, den durchbrochenen Giebeln, dem schlank emporragenden Turm und dem Chore. Oben zu beiden Seiten des Turmes liest man die Widmung: Dem Dombaumeister der Wiener Dombauverein; unten in lateinischen Ziffern die Jahreszahlen: 1863—1889.

— *Das Testament des Pariser Kunstsammlers Spitzer.* Der Kunstsammler Frédéric Spitzer hat, wie die „Frankf. Zeitg." erfährt, in seinem Testament bestimmt, dass seine Sammlung noch einige Jahre beisammen bleibe. Seine Erben sollten versuchen, sie im ganzen an ein Museum anzubringen, und erst wenn dies in einer bestimmten Zeit nicht glückte, sollen die Kunstgegenstände einzeln unter den Hammer kommen.

x. — *Leipziger Kunstauktion.* Am 12. Juni und folgende Tage bringt die Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig die *dritte* Abteilung der Kunstsammlung des Herrn *Coppenrath* weiland in Regensburg unter den Hammer. Der stattliche Katalog mit 2783 Nummern enthält viele seltene und schöne Blätter, Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte alter und neuer Meister; ferner eine grosse Anzahl Porträtstiche und galante Darstellungen der besten französischen Künstler.

NEUIGKEITEN DES BUCH- UND KUNSTMARKTS.

Jaenicke, Fr., Figuren- und Blumenmalerei in Aquarell. Nach dem heutigen Standpunkte. Stuttgart 1889, P. Neff. VIII u. 310. M. 4. 50.

Jaenicke, Fr., Handbuch der Glasmalerei, zugleich Anleitung für Kunstfreunde zur Beurteilung von Glasmalereien. Mit 31 Illustrationen. Stuttgart, P. Neff. VII u. 299 S. M. 4. 50.

Uzielli, Gustavo, Leonardo da Vinci e tre gentildonne milanesi del secolo XV. Milano. 46 S.

Von der Burg, Die Holz- und Marmormalerei. Praktisches Handbuch für Dekorationsmaler, zur Erlernung der bezüglichen Methode, wie sie in der Malerschule des Verfassers theoretisch und praktisch gelehrt wird. Text und Atlas von 36 Foliotafeln. Weimar 1890, B. F. Voigt.

Reineck, Th., Die Grundformen der gebräuchlichsten Formenschriften. Ein Hilfsbuch für Firmenschreiber, Dekorations- Porzellanmaler, Bild- und Steinhauer, Metall- und Glasbuchstabenfabriken, Eisen- und Zinkgiessereien etc. 25 Grossplanotafeln, enthaltend 46 Alphabete in den grossen und kleinen Buchstaben, nebst den dazu gehörigen Zahlen, mit Hilfsplänen sowie Angabe der Höhen- und Breitenverhältnisse. 2. Auflage. Weimar 1890, B. F. Voigt. M. 8. —

ZEITSCHRIFTEN.

Gewerbehalle. 1890. Nr. 5.

Tafel 29. Tisch und Stühle aus der Klosterkirche zu Diessen a. A. — Taf. 30. Kronleuchter in Bronze in der Kirche zu Kraftshof. — Taf. 31. Zierschränkchen in gewichstem Nussbaum von Flachat, Cochet & Co., Lyon. — Taf. 32. Diverse Kartuschen aus Kirchen zu Garnisch, Partenkirchen, sowie aus Koburg und Breslau. — Taf. 33. Prachtportal des Nationalmuseums in München. — Taf. 34. Schmiedeeiserner Ofenschirm, entworfen von F. Moser. — Taf. 35. Zwei Einbände aus 1651 u. 1753.

L'Art. No. 624.

Salon de 1890. Introduction von P. Leroi. (Mit Abbild.) — L'orfévrerie civile à l'exposition universelle de 1889. Von E. Molinier. (Mit Abbild.)

Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. 1890. Heft 2.

Das älteste Glasgemälde in der Schweiz. Von J. R. Rahn. (Mit Abbild.) — Vorrömische Gräber im Kanton Zürich. Von J. Heierli. — Über einige Fundstücke aus dem Freiamt. Von H. Lehmann. — Die Fälschungen schweizerischer Altertümer. — Darstellungen an Glocken des Mittelalters. Von E. A. Stückelberg. — Analekten aus St. Urbaner Handschriften. Von Th. v. Liebenau. — Der Schnitzaltar von Lavertezzo-Verzasea. Von J. R. Rahn.

Kunstauktion von C. G. Boerner in Leipzig.

Donnerstag den 12. Juni 1890.

Die wertvolle Kupferstichsammlung des Herrn

Alfred Coppenrath, verst. in **Regensburg.**

Dritte Abteilung:

Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte alter und neuerer Meister, dabei viele schöne Porträtstiche.

Katalog gratis zu beziehen von der

Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig. [225]

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

[5. Auflage] **DER CICERONE.** [1884]

Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens von **Jacob Burckhardt.** Fünfte, verbesserte und vermehrte Auflage. Unter Mitwirkung von Fachgenossen besorgt von **Wilhelm Bode.** 3 Bände. brosch. M. 13.50.; geb. in Kaliko M. 15.50.

Für Kunstfreunde und Juweliere.

Es sind zu verkaufen **2 Ölgemälde** auf **Kupfer,** das eine die **Enthauptung Joh. Bapt.,** das andere **St. Johann von Nep. im Kerker** darstellend, pinx. Ch. Klaussner 1758. Beide ohne Rahmen.

Ein **altes Madonnenbild** mit Kind, **Wachsplastik,** mit goldenen Filigranarbeiten verziert und mit **35 Rubinen, 14 Smaragden, 12 Amethysten, 4 Brillanten und 17 Perlen** geschmückt.

Desgleichen 3 Bilder ebenso verziert und mit **Edelsteinen** div. Art geschmückt, div. aparte Edelsteine, Ohrgehänge und Nadeln.

Gefl. Anbote sind unter **K. K. 224** an die Exp. d. Bl. zu richten.

Verlag des Litterarischen Jahresberichts Artur Seemann in Leipzig.

Soeben erschienen:

Bilderatlas zum

HOMER

herausgegeben von Dr **R. Engelmann.**

I.	II.
Ilias	**Odyssee**
20 Tafeln und Text	16 Tafeln und Text
cart. M. 2.—.	cart. M. 2.—.

Beide Theile cart. M. 3.60, geb. M. 4.—.

Bilderatlas

zu den **Metamorphosen** des



herausgegeben von Dr **R. Engelmann.**

26 Tafeln mit 13 Seiten Text Querfolio.

Kart. 2 M. 60 Pf. Geb. 3 M. 20 Pf.

Von der Anschauung ausgehend, dass der Geist der Antike nicht nur in den Schriftquellen sondern auch und zwar vornehmlich in den erhaltenen Kunstdenkmälern der Alten zu suchen sei, hat der Herausgeber eine Zusammenstellung der wichtigsten Darstellungen homerischer und ovidischer Scenen unternommen. Er hofft damit allen Freunden der klassischen Gedichte einen Dienst zu erweisen. Insbesondere soll der Atlas der Jugend zu gute kommen, deren Phantasie bei dem trocknen Formalismus der Grammatik und Syntax nicht selten Mangel leidet. Weit entfernt davon, das Interesse vom Stoffe abzuziehen, werden diese klassischen Illustrationen gerade den Schüler auf die Grösse des Inhaltes der Dichtungen hinführen, seine Aufmerksamkeit für den Gegenstand immer aufs neue anregen und seine Begeisterung früher zu wecken im stande sein, als dies erfahrungsgemäss ohne die Heranziehung der Denkmäler der Fall zu sein pflegt.

Verlag von E. A. SEEMANN.

Die Zimmergotik in Deutsch-Tirol.

Herausgegeben von **Franz Paukert.**

I. Band; Südtirol.

32 Tafeln mit Erläuterungen in eleg. Mappe M. 12. —.

Das Werk bringt auf 32, vom Verfasser selbst aufgenommenen und prächtig gezeichneten Tafeln folgende **bisher noch nicht veröffentlichte** Gegenstände:

Bl. 1/2: Wandverkleidung des Kapitelzimmers in der Burg Reifenstein bei Sterzing, Details. Bl. 3: Thür ebendaher. Bl. 4: Waschkästchen desgl. Bl. 5: Holzdecke einer Stube ebendort. Bl. 6: Geschnitzte Flachornamente aus der Vertäfelung dieser Stube. Bl. 7: Schmiedeeiserne Beschläge ebendaher. Bl. 8: Wandmalerei eines Gemaches in Burg Reifenstein. Bl. 9: Teil der vollständig übermalten Balkendecke desselben Gemachs. Bl. 10: Teil eines Holzgitters ebendaher. Bl. 11: Himmelbett aus Reifenstein. Bl. 12: Thüren und schmiedeeiserne Beschläge. Bl. 13: Flachornamente aus Guffidaun und anderen Orten. Bl. 14: Ornament aus Neustift. Bl. 15: Holzdecke, ebendort. Bl. 16: Holzdecke aus der Trostburg. Bl. 17—23: Kanzleistube des Schlosses Campan bei Kaltern nebst Details. Bl. 24: Thür aus Campan. Bl. 25/26: Holzdecke aus Kaltern mit Details. Bl. 27: Thüren aus dem Schlosse Englar aus St. Michele. Bl. 28: Holzkassette aus St. Pauls in Ueberetsch. Bl. 29: Betstühle aus Pens. Bl. 30: Wandmalerei aus Runkelstein. Bl. 31: Thür ebendaher. Bl. 32: Geschnitzte Ornamente aus der getäfelten Stube zu Runkelstein.

Der zweite Band, Nordtirol, kommt im Laufe dieses Sommers zur Ausgabe.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN Heugasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 28. 5. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE PORTRÄTAUSSTELLUNG IN BRÜSSEL

I.

Eine von zwei Gesichtspunkten aus bemerkenswerte und ansprechende Ausstellung — in künstlerischer und historischer Beziehung — hat sich soeben zu Brüssel in der dortigen Gemäldegalerie aufgethan. Die Anregung dazu ging von einem Komitee belgischer Damen aus, welche diesen Gedanken in den Dienst eines wohlthätigen Zweckes stellten und unter Mitwirkung namhafter künstlerischer und litterarischer Persönlichkeiten der Kunst und der Menschheit zugleich einen dankenswerten Dienst erwiesen haben. Der erwähnte Ausschuss steht unter der Ehrenpräsidentschaft Ihrer Königl. Hoheit der Gräfin von Flandern; die Mitglieder desselben sind Gräfin Beaufort als Vorsitzende, Gräfin von Romrée als Sekretärin, die Prinzessin E. de Croy-Solre, Mme. Somzée, Mlle. Beernaert, die Komtesse M. de Villermont, die Herren A. Allard, Portaels, Delmer, Van der Stappen, Vincotte, A. Stevens und Baron Goethals. Der Direktor der Königl. Akademie und der Kunstgewerbeschule, Fr. Portaels, welcher als Künstler hervorragenden Ruf geniesst, hat sich der Aufgabe unterzogen, die Anordnung und Einrichtung der Ausstellung zu leiten, und dabei Geschmack und künstlerischen Takt bewiesen, welche besonders hervorgehoben zu werden verdienen. Die Eröffnung fand im Beisein der belgischen Majestäten und anderer fürstlicher Persönlichkeiten statt. Die königliche Familie bewies durch ihre Anwesenheit wieder einmal das lebhafte Interesse, welches sie mit der Kunst verbindet und gab zugleich dem wohlthätigen Zwecke des Unternehmens eine willkommene Förderung.

Der Gedanke, eine grössere Anzahl hervorragender Bildnisse zu einer Ausstellung zu vereinigen, hat schon, besonders in Paris, mehrfache Verwirklichung gefunden; wir dürfen auf unseren Bericht von der Porträtausstellung im Jahre 1884 verweisen und an die nationale Bildnisausstellung erinnern, welche im vergangenen Jahre zu Paris veranstaltet war. Im Gegensatz dazu hat die gegenwärtige Brüsseler Schaustellung einen internationalen Charakter. Hier ist nun auch Ruhm und Grösse in reicher Fülle vereinigt und die lebendige Gegenwart mischt sich mit der bereits historisch gewordenen Vergangenheit. An der Seite der Genies, welche die Geschicke Europas bestimmten und seinen Schwerpunkt änderten, an der Seite der Fürsten, der Gesetzgeber, Minister, der lorbeerbekränzten Krieger, der Künstler, die im goldenen Buche der Kunst verzeichnet stehen, begegnet man einfachen Bürgern, die durch das Talent der Maler der Vergessenheit entrissen wurden, und denen Findigkeit oder Zufall zu einer kleinen Unsterblichkeit verhalf.

Die Ausstellung zeigt uns die Kraftgestalten, welche ihre Zeit meisterten: Mirabeau, Napoleon, Bismarck, Moltke, auch Gladstone und eine lange Reihe kleinerer Geister. Das Porträt darf als der Probirstein des echten Künstlers bezeichnet werden, denn die Geschichte lehrt, dass die grössten Meister es eifrig pflegten und sich darin kaum genug thun konnten. Wir sehen, wie alle sich mühen, ein menschliches Ich, eine zur Einheit zusammengefügte Summe von lebendigen Kräften festzuhalten und jene unendlich

schwierige Aufgabe zu lösen trachten, ein in gewissem Sinne nie dagewesenes und nie wieder zur Erscheinung kommendes Ganzes so darzustellen, dass wir fast den Geist zu erkennen vermögen, der diesen Körper belebte. Am Porträt soll in gewissem, bescheidenem Sinne sich erfüllen, was die Griechen von Pygmalions Statue erzählten. Aber nur den grössten Porträtisten gelingt dieses Höchste, würdige Illustrationen zu Klio's grossem Buche hervorzubringen. Als letzter dieser bald aufgezählten Reihe, unter denen wir Lionardo, Velazquez, Rubens und Rembrandt als höchste Gipfel erkennen, schliesst sich einer unserer Zeitgenossen an: *Franz von Lenbach.* Er, unstreitig unser erster Porträtist, darf hier an erster Stelle genannt werden.

Lenbach hat unter anderen ein Porträt Bismarcks ausgestellt, das im letzten Jahre in Friedrichsruhe entstanden ist, ein künstlerisches und historisches Denkmal voller Inspiration, breit und pastos gemalt. Das ist der eiserne Kanzler, wie er eines Morgens in seinem Tusculum überrascht wird, den Kopf in eine Tuchmütze gezwängt, den Körper in einen Mantel von grobem Tuch gehüllt, dessen Kragen sein Gesicht einrahmt; hochaufgerichtet steht er vor dem Beschauer und scheint in stilles Nachdenken versunken. Der Gegensatz zwischen seiner ländlichen Kleidung und seinem überlegsamen, willenskräftigen Antlitz ist von merkwürdiger Wirkung.

Neben dem Bismarckbilde lächelt uns mit fragender Miene Leo XIII. an, dessen asketische Erscheinung alle Lebenswärme aus den blitzenden Augen zu schöpfen scheint, die seine pergamentenen Züge erleuchten. Während in dem Gesicht Bismarcks lebendige Farben spielen, zeigt sich das Leo's XIII. blutlos; seine elfenbeingelbe Hautfarbe ist nur von einigen rötlichen Reflexen aufgehöht, die von der Draperie des Hintergrundes ausgehen. Gefesselt von dem geheimnisvollen Wetterleuchten dieses Antlitzes müht sich der Beschauer in die Welt von Gedankenreihen einzudringen, die in diesem mageren aber merkwürdig leuchtenden Haupte sich drängen.

Weiterhin hat Lenbach nicht nur mit ganzer innerer Kraft, sondern auch mit seiner ganzen zeichnerischen Erfahrung den modernen Vauban, den Feldmarschall Moltke wiedergegeben. Der sieggewaltige Leiter des deutsch-französischen Krieges ist mehr in einer mit leichten Tinten aufgehöhten Zeichnung dargestellt; aber welch ein pathetischer Charakter, welch meisterliche Ausführung, welche Modellirung, welch bedeutende Wirkung ist hier mit den einfachsten Mitteln erreicht! Man sehe nur diesen Greisenkopf, einen nackten Schädel von fast abstossender Magerkeit, dessen Linien ganz aussergewöhnliche Formen zeigen! Das Bild darf als ein glänzender und inhaltreicher Beweis für die Leistungsfähigkeit der gegenwärtigen Kunst gelten. Auf der blanken Kopffläche spiegeln sich perlmutterähnliche Glanzlichter, die das hohe Alter unbarmherzig verraten. Mit gesenktem Kopf, gespannten Auges, dessen Pupille ein feuchter Schleier bedeckt, scheint der Sieger von 1870 nur noch von Erinnerungen zu leben. Der Lebenshauch, welcher ihm noch bleibt, scheint er dem Ruhmfieber zu verdanken, das ehedem seinen Kopf durchzitterte. Von Tag zu Tag schwindet die Erinnerung an jene Heldenzeit, und so verglimmt langsam das Lebenslicht des alten Kriegers. Das ist, was Lenbach mit einigen Strichen, die durch Pastellstifte hervorgebracht sind, auf einem Stück Bristolkarton ausspricht. Das Porträt, das mit solcher Schärfe eine visionäre Erscheinung wiedergiebt, ist von höchster Kunst. In dem Porträt des Kanonikus Döllinger, das man von innen heraus erleuchtet nennen könnte, weil die ganze Gestalt von einem Gedanken absorbirt scheint, ist der Geist transparent. Er ist es ebenso in dem Porträt des Kroatenbischofs Strossmayr. In dem Porträt von Franz Liszt ist der Ausdruck beredt und voller Gedankentiefe. Ein hervorragendes Bildnis ist auch das der Frau von Lenbach, geb. Gräfin von Moltke. Nicht minder zeichnet sich das Porträt Gladstone's aus, das den englischen Staatsmann in seinem Arbeitskabinette darstellt; es ist zwar weniger anregend und zeigt weniger den Herrn über die Geister; aber in der besonderen, markigen Ausführung tritt es hinter den übrigen Bildern nicht zurück.

Lenbach ist eifrig bemüht, die Natur zu erhöhen, nicht sowohl durch die Linienführung nach Art der David, Ingres, Navez, als vielmehr durch die Betonung, oder wenn man will, Übertreibung des psychologischen und physiologischen Moments, durch die Kreuzung des moralischen und intellektuellen Lebens. Dort sucht er seinen höchsten Ehrgeiz und rechtfertigt ihn, indem er zugleich mit dem äusseren auch den innern Menschen zeigt. Jedes seiner Bilder scheint uns ein Ecce homo! zuzurufen, wenn auch nicht im Sinne des Pilatus. Lenbach giebt mit den Zügen die unfassbare Seele, den belebenden Gedanken wieder, und deshalb darf Deutschland stolz sein, einen solchen Meister den seinigen zu nennen.

—dt.

NOTIZEN ÜBER DIE AUSSTELLUNG VON WERKEN DER NIEDERLÄNDISCHEN KUNST IN BERLIN.

Da von anderer Seite Ausführlicheres über diese Ausstellung in dieser Zeitschrift veröffentlicht wurde, muss ich mich auf wenige Bemerkungen über einige Bilder beschränken, welche im Katalog meines Erachtens unrichtig bestimmt waren.

Nr. 5 war wohl sicher ein Blumenstück von *Ambrosius Bosschaert* (er bezeichnet fast stets nur mit einem Monogramm aus A und B); ein 1609 datirtes Hauptwerk von ihm ist in der Kaiserlichen Sammlung in Wien, eine kleine, hübsche Arbeit von 1610 seit einigen Tagen im Rijksmuseum zu Amsterdam.

Nr. 29. Der bis jetzt unbekannte Blumenmaler *Anthony Claesz d. j.* (nicht *van Claesz*) wohnte in Amsterdam und war dort ca. 1630 bis 1650 thätig. Sein gleichnamiger Vater war auch Maler; ich werde später in „Oud Holland“ mehreres über sie mitteilen.

Nr. 36. Die schöne Mondnacht von *Albert Cuyp* gehört zu dessen frühen Bildern, um 1650 gemalt.

Nr. 40 ist gewiss kein *Dou*, trotz der Bezeichnung. Das Bild ist zweifellos von *Edward Collyer*.

Die frühen aber sehr echten *Van Dycks*, von unberufener Seite bestritten, waren sehr interessant und lehrreich. Erst seit kurzem, Dank sei Bode und seinen gründlichen Arbeiten über van Dycks Jugendarbeiten [1]), haben wir über seine erste Periode, unter direktem Einfluss des *Rubens*, einen besseren Überblick.

Nr. 60. *Pieter Forbes,* circa *26 Jahre alt*, Maler, wohnt 23. Oktober 1663 in der Elandstrasse zu Amsterdam.

Nr. 78 ist ganz bestimmt kein *Hals,* sondern ein schöner, früher *Th. de Keyser.* Ein Vergleich mit den beiden kleinen Th. de Keyser in der Berliner Galerie ist dafür ganz überzeugend. Das ist die kräftige, fette Malweise des de Keyser. Man vergesse dabei nicht, dass die zwei grossen Bildnisse des de Graeff und seiner Frau, in dieser Galerie stets dem de Keyser zugeschrieben, zweifelsohne von *Nicolaes Elias* sind; diesen Meister kann man bis jetzt nur in Amsterdam im Rijksmuseum und Rathause (und im Privatbesitz) studiren.

Nr. 85 kein *Heda* sondern *Pieter Claesz.*

Nr. 86. Ganz bestimmt von *Jan van de Velde.* Von diesem Amsterdamer Stillebenmaler sieht man bezeichnete Bilder im Mauritshuis im Haag, im Brüsseler Museum, in der National Gallery in London, bei Paul Mantz in Paris, bei D. Franken in Vésinet, ein sehr schönes bei Madame Lemker in Kampen, und eins bei dem Maler Mesdag im Haag. Auch Herr Hofmarschall von Dalwigk Exc. in Oldenburg besitzt ein I. V. VELDE ANNO 1640 bezeichnetes Obststück dieses Meisters.

Nr. 89 könnte von *Johannes Cuvenis* sein. (Bezeichnete Bilder von ihm im Haag bei Ritter de Stuers und Maler Bisschop.)

Nr. 93. Vielleicht *Chr. Striep?*

Nr. 99 ist von dem Bürgermeister von Weesp, zugleich Maler dort, *J. Sybillo,* bezeichnet und 1646 datirt.

Nr. 100. Höchst interessantes Bild, in Leiden gemalt; auf der Karte das Leidener Wappen. Wenn man das Bild bei Herrn Dahl in Düsseldorf kennt, und das bezeichnete Stillleben der Berliner Galerie dazu, weiss man auch, dass dieses merkwürdige Interieur von *Pieter Potter* um 1630 zu Leiden gemalt wurde.

Nr. 102 könnte von *J. van Bylert* sein. Es steht eine lange Geschichte dahinter, worauf man u. a. liest: Natus 1606.

Bei Nr. 104 dachte ich an das Rotterdamer Bild von *van Battem.*

Nr. 106. Ist von *Gillis van den Bergh*, einem schlechten Delfter Stilllebenmaler. Siehe meine Notiz in Meyers Künstlerlexikon.

Nr. 107. Ganz bestimmt *Pieter van Asch.* Man vergleiche das Rotterdamer Gemälde, ein anderes auf dem Rathause von Delft, bei Dr. Horion in Lüttich, Senator Laporte in Hannover etc.

Nr. 108. *J. B. Wenix* bezeichnet.

Nr. 131. Von *Anthony van Ravesteyn*, von dem ich nur das Kopenhagener und das Gothaer Bild kenne.

Nr. 154. Kein *Kalff.* Eher *Christiaen Striep.*

Nr. 160. Bestimmt *Hendrick Pot.* Dieselbe alte Frau, wie auf den bezeichneten Bildern im Haag und in London.

Nr. 166. Darf man bei diesem Bilde an die Möglichkeit denken, dass es ein früher, um 1628 gemalter *Rembrandt* sei? Dieser Gedanke drängte sich mir immer wieder auf. Aber ich sah es nicht in der Nähe. Mein Freund Hofstede de Groot teilt mir jedoch nachträglich mit, dass das Bild rechts im Schatten mit dem echten Monogramm des *Lievens,* einem grossen L, bezeichnet ist.

Nr. 170. Falsch bezeichnet. Eher *Brekelenkam.*

Nr. 180. Früher *Caspar Netscher?* Oder alte Kopie nach ihm?

1) Berliner Galeriewerk, Graph. Künste u. s. w.

Nr. 207. Ich glaube bestimmt, dass dieses Bild von *Benjamin Cuyp* ist. Man denke an das Kölner Bild, und an seine Bilder mit grösseren Figuren. Das charakteristische Strohgelb fehlt hier nicht. Auch das Rohe nicht.

Nr. 208. Wohl von *Johannes Oudenrogge*, von dem ein ganz ähnliches Bild dieser Tage zu Paris (bezeichnet) in der Auktion Rothan verkauft wird.

Nr. 216. Nicht von *Potter* sondern von *Pieter* oder *Hermann Steenwyck*. Von *Pieter Steenwyck* kenne ich ein ganz ähnliches Stillleben im Museum zu Madrid. Das Leidener Museum besitzt jetzt eine solche Vanitas von seinem Bruder *Hermann*. Die beiden sehen sich sehr ähnlich. Die beiden *Hermann Steenwyck* auf dieser Ausstellung sind nicht feinster Qualität. Dagegen besitzt Dr. Bakker in Amsterdam ein feines Spezimen, bezeichnet: *H. Steenwyck*.

Nr. 217. Der *Ravesteyn* ist mit seinem Monogramm bezeichnet.

Nr. 256 soll, wie ich höre, *C. Decker* bezeichnet sein. Jedenfalls ist es dann ein Hauptwerk dieses Künstlers.

Nr. 303. Kopie nach *Salomon Koninck* von *Verdoel*. Das Bild des *Verdoel* im Leipziger Museum ist eine Kopie nach dem *Frans Hals d. j.* im Rotterdamer Museum.

Nr. 306 ist 1683, nicht 53 datirt.

Nr. 316. Ganz bestimmt *Moreelse*. Man vergleiche nur das Rotterdamer Porträt, bezeichnet, und die beiden Porträts, jetzt auf der Haagschen Ausstellung, auch bezeichnet.

Nr. 320. *Barent Graet?* Nach Bode *Johannes van Noort*.

Nr. 326. *West*, nicht Wost bezeichnet.

Nr. 465. Sicher kein *van Beyeren*.

Nr. 466. Schöner als *de Bray*. Irgend ein sehr tüchtiger *van Dyck*-Schüler.

Nr. 467. Echter *Cornelis de Heem*.

Nr. 472. Eher *Jac. Gerritsz Cuyp*.

A. BREDIUS.

DIE ERSTE NATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN BERN.

Am 1. Mai wurde in Bern mit Unterstützung des Bundesrates eine nationale Kunstausstellung eröffnet, welche verschiedene schweizerische Städte im Turnus erhalten werden. Es bedeutet für die Schweiz dies Ereignis, dass es eigentlich das erste Unternehmen ist, bei dem der Kunst eine offizielle Unterstützung gewährt wurde. Den Freunden der bildenden Künste bietet die Ausstellung an Interessantem zunächst, die Möglichkeit, innerhalb eines so kleinen Kreises — die Anzahl der Gegenstände beträgt etwa 450 Nummern — die künstlerischen Ideen von drei grossen Kulturländern, Deutschland, Frankreich, Italien, mit zum Teil eigenartigem Können durchgeführt sehen zu können.

Will man sich den Gesamteindruck der Ausstellung vergegenwärtigen, so muss man sagen, es ist Mittelgut, was uns geboten wird, — nichts wirklich Hervorragendes, aber auch kaum etwas wirklich Schlechtes. Es muss jedoch gleich hinzugefügt werden, dass Böcklin und Vautier nicht ausgestellt haben.

Gleich beim Eingang werden wir von einem mächtigen Gemälde empfangen, welches die moderne französische Malweise sehr energisch, aber nicht gerade sehr empfehlend für diese vertritt, dem „Umzug der Ringer“ von *F. Hodler*. Einige charakteristische Köpfe und eine ziemlich gute Komposition würden trotz der nach Metern zählenden Höhe und Breite uns nicht zu einer besonderen Erwähnung berechtigen, wenn in ihm nicht die Prinzipien der Freilichtmaler charakteristisch niedergelegt wären.

Diese neue Manier ist die dominirende auf der ganzen Ausstellung, nicht nur der Masse, sondern auch der Güte nach. Man mag denken, wie man will, über diese Malweise, eines muss man gestehen: hat man die Wahl zwischen zwei mittelguten Bildern aus der älteren Schule und aus der neuen, so ist die letztere vorzuziehen, weil *im allgemeinen* hier noch der grösste Fleiss zu finden ist. Es könnte gerade in Bern dies von der Genfer Schule, welche schon lange jenem französischen „Evangelium“ nachgeeifert und sich mit demselben vertraut gemacht hat, bewiesen werden. Die ebenerwähnte Pflanzstätte der Kunst ist denn auch durch recht brave Werke vertreten; z. B. „Die beiden Waisen“ von *Ihly* dürften auch einen strengen Gegner der Plein-air-Malerei wenigstens durch die Tiefe und Kraft der Empfindung hinreissen, oder der „Absynthtrinker“ von demselben durch die fürchterliche Wirklichkeit der Darstellung Achtung abgewinnen. Auch die „Heimkehr des Holzhauers“ von *F. Rouge* ist energisch gezeichnet, lebenswahr aufgefasst, leidet aber an dem nicht seltenen Fehler der Pleinairisten zu wahr sein wollen und dadurch in der Farbe eine gewisse matte Kälte und Naturwidrigkeit zu erhalten.

Das Gegenstück hierzu, von *Jeanneret*, die „Rebenbinderin“ wird wohl einem jeden den Eindruck

einer Photographie hervorrufen, es ist in seiner Art aber trotzdem durchaus nicht untergeordnet. Übertroffen wird die Schärfe der Auffassung unleugbar noch durch den „Alpenfürst“ von *Breitenstein*, welcher allerdings nicht, wie es scheint, zu den Genfern, sondern zu den französischen Plein-air-Malern gehört. Wer vor diesem grinsenden Bauernbuben noch nicht Wirklichkeit genug hat, dem ist nicht zu helfen. In ansprechender, ja wirklich sympathischer Form tritt uns die neue Manier in einzelnen Künstlern aus Neufchâtel entgegen. „Die Schiffsarbeiter, Steine ausladend“ von *W. Röthlisberger* sind in der That lebensvolle Gestalten, welche trotz starker Hinneigung zur französischen Darstellungsweise nicht so gar derb und grob, sondern mit einem sehr angenehm wirkenden Anflug der älteren, poetischeren Färbung gemalt sind. Übertroffen wird dieser Künstler von *E. de Pury,* welcher allerdings der modernen Schulung ferner, aber doch nicht völlig fremd gegenübersteht. Er verfügt über eine klare Farbe, energische Zeichnung und wird jederzeit seinem Stoff auch rein künstlerisch gerecht. Seine Bilder „In den Lagunen“ und „Venezianische Mädchen, Perlen einfassend“ gehören zu den besten auf der ganzen Ausstellung.

Von den übrigen Genfern seien dann noch *J. Girardet* mit seiner „Verhaftung Voltaire's“, welche einzelne schöne Züge enthält, sowie die beiden vortrefflichen Gemälde von *E. Girardet*, die Bilder von *H.* und *J. Hébert,* und die drei guten *Veillon*, welcher vorzügliche Künstler jedoch besser hätte vertreten sein können, *Castans* „Le Pigne d'Arolla“, *Fr. Bocions* „Bei St. Saphorin“ und „Mündung der Veveyse“, *Bachelins* fein, wenn auch ein wenig gesucht, komponirte Scene aus dem Übertritt der Bourbakischen Armee, *A. Calame* etc. erwähnt. Der „Besuch im Atelier“ von *Marguerite Massip* und deren Porträt von Mme. F. sind beide nicht ohne Talent, das erstere Bild sogar auch von kulturgeschichtlichem Interesse, aber man könnte der Dame etwas weniger geniale Art und Weise gewiss nur wünschen. Der Künstlerinnen sind überhaupt nicht wenige da, z. B. *Clara de Rappard* tritt mit drei Porträts auf, welche sämtlich sehr viel Anlage verraten, einen energischen Strich, wie man ihn sonst bei Malerinnen nicht gerade häufig antrifft. Ein Bild ist leider in der Farbe sehr verunglückt, „Die Lesenden“ betitelt, aber die beiden anderen Damenporträts haben vielleicht das Recht auf die Palme unter den Porträts überhaupt.

Setzen wir unsern Giro weiter im Süden in der bisherigen allgemein kritisirenden Weise fort, so werden wir im Tessin durch Energie in der Zeichnung, Wärme und Lebhaftigkeit, ohne Buntheit der Farben und frische, anmutende Gedanken und Empfindungen angenehm überrascht, indem gerade der gar zu lebhaften Färbung der Italiener wenigstens von den Künstlern, welche ausgestellt haben, gar nicht nachgeeifert wurde. *Ferragutti's* „Zärtliche Vorsicht“ wird einem jeden durch die kecke Formensprache, durch die volle Erfassung der Scene gefallen — die zärtliche Aufmerksamkeit, mit welcher der vom Rücken gesehene junge Arzt eine Impfung, wie es scheint, an dem Arm einer reizenden, schelmisch lachenden jungen Südländlerin vollzieht, ist vorzüglich gelungen. Eine ebenso sicher erfasste, sehr humorvolle Situation wird von *Fossati* in seinem überaus warm gehaltenen „Kuss des Lasters“ gegeben. Die beiden halbwüchsigen Schusterjungen, welche sich gegenseitig Cigarretten anzünden, sind ganz vortrefflich belauscht und wiedergegeben worden. Das Bild „Am Telephon“ von demselben Künstler muss dem ersteren unfraglich nachstehen. Auch *Franzoni's* „Sonnenuntergang über der Gräberstadt von Concordia“ kann nur die gute Meinung für die Tessiner Künstler bestätigen.

Es ist in der That nicht zu bezweifeln, dass die deutsche Schweiz die wenigsten guten Bilder gesandt hat. Fangen wir mit dem vornehmsten Namen an, so haben wir leider auch nur den; denn der junge *Böcklin* vermag anderes nicht zu bieten. Ein anderer Baseler, *Emil Beurmann*, mit seinen „Bernermeitschi“ zeigt seine schon bekanntere charaktervolle Auffassung. Bleiben wir in der Holbein-Stadt, so stossen wir auf einen Künstler, der von seinem grossen Mitbürger Böcklin die Sattheit und Wärme der Farbe entlehnt hat. *L. Rüdisühli's* Landschaften sind tief und warm gestimmt; ein Eindruck, welcher jedoch manchesmal dadurch gestört wird, dass seine Bäume etc. nicht recht vom Hintergrund los kommen

Der hervorragendste unter den Baselern, welche für die deutsche Schweiz die meisten Künstlernamen bringen, ist *E. Stückelberg,* der seinen berühmten Namen durch drei seiner würdige Bilder vertreten lässt. Namentlich „Der verlorene Sohn“ ist in der That ein Meisterwerk, so warm empfunden, so kraftvoll, so wahr dargestellt! Sein „Büssender Parricida“ leidet an etwas zu bunter Färbung. Das dritte ist eine schöne „Mittagsruhe im Sabinergebirge“. — In demselben Saal hängen zwei Bilder eines sehr bekannten Tiermalers, zu denen sich ein drittes, eine Löwenjagd, in den Parterresälen hinzufügt. Man

kann nicht ohne Trauern auf diese Gemälde blicken welche so furchtbar deutlich das absolute Erlahmtsein der Kraft predigen. Im Interesse des Malers, *R. Koller* könnte man nur wünschen, er möge seinen Pinsel beiseite legen, damit er sich seine alten Erfolge nicht wieder ganz wegmale. Auch *A. Stäbli* hat in seiner „Überschwemmung“ nicht sehr viel zu seiner weiteren Empfehlung gethan. Das Bild ist nicht unbedeutend in der Auffassung, auch die Farbenstimmung ist nicht übel, aber besonders in den Lichtern so kalt, und die Bäume sind so sehr von — Holz. Als ein halbes Kuriosum müssen wir bemerken, dass einzelne Landschaften vorkommen, welche ganz niederländisch angehaucht sind, als ob sie direkt aus dem 17. Jahrhundert herstammten. Von Berner Künstlern wollen wir schliesslich noch zwei hervorheben, welche uns beide überrascht haben. *Dietzi* dadurch, dass er in seinen verblasenen Porträts unter seinem Niveau blieb, und *Lüthi* durch seine reizend durchgeführte junge Christin in den Katakomben, welche nur in der Farbe ein wenig zu weichlich ist. Auch der „Feldtelegraph“ von *Th. Vollmar* gereicht der bernischen Künstlerschaft nur zur Ehre.

Die Aquarelle und Pastellbilder überragen schlechthin gesprochen die Malerei in Öl an Güte. Es sind ihrer nicht gar viele, aber darunter befinden sich vortreffliche. Die Gouachebildchen von *Hébert,* die Aquarelle von *Burnat,* die gewandt, aber hin und wieder etwas fleckig sind, die von *Chahelain, Crosnier, Piguet* u. a. zeigen die hervorragenden Eigenschaften der französischen Schule in dieser Richtung. Unter den Pastellarbeiten stehen zwei köstliche *Girardet* an der Spitze; die brillante Dame von *Höflinger,* welche den ersten Arbeiten auf der Ausstellung zuzurechnen ist, die ausserordentlich lebendig gehaltenen drei Hundsköpfe von *Hügli* dürften ihm aber nicht zu weichen haben.

Auch unter den Radirungen und Stichen sind einzelne gute Sachen zu finden. Es herrscht in der ersteren die Rembrandtsche Manier vor; von der nur noch eine leichtere, spielendere Nadel anzunehmen wäre. — Die Zeichnungen bieten nichts besonderes. In ihrer Nähe sind auch die Pläne des Architekten *Tièche* zu dem neuen Nationalmuseum angebracht. Die Raumdisposition scheint nicht unpraktisch zu sein; die Fassade zeugt aber von wenig eigenem Geschmack, hat sehr viel korrekte Schule und erinnert ganz flüchtig mit ihren Türmlein und Spitzen an irgend ein Festgebäude.

Der kleinen plastischen Abteilung wären nur wenige Worte zu widmen. Einzelne niedliche Genrestückchen in Marmor und schlechter Bronze, eine leider in den Gewandmassen zu schwer gehaltene, sonst gute Grabfigur von *Kissling,* ein überaus realistischer schlafender Knabe von *Chialtoni,* ein ziemlich schwacher Calvin von *Reymond,* ein nicht übler Fischerknabe von *Schlöth* und noch dies und jenes andere Stück möchten die Aufmerksamkeit auf sich lenken.

Endlich seien noch die paar Emailmalereien von *Autran,* denen die genügende Leichtigkeit des Auftrages und die Wärme der Farben fehlt, sowie die Medaillen, unter denen einzelne gute Arbeiten sind, flüchtig genannt.

h—.

AUS DEM MAURITSHUIS IM HAAG.

Im Mauritshuis ist durch Dr. *Bredius* am 1. Mai eine grosse und wohlthätige Veränderung in Anordnung der Gemälde und teilweiser Neuausstattung der Räume glücklich vollendet worden. Das ganze Erdgeschoss hat eine neue dunkelrote Stofftapete erhalten, von welcher sich die Gemälde trefflich abheben, die Böden sind geschmackvoll und vornehm parkettirt. Das frühere Chaos der Schulen ist dadurch beseitigt, dass in diesen neu equipirten Räumen nun mit wenigen Ausnahmen nur Altniederländer, Altdeutsche, vor allem aber Vlamen und italisirende Holländer beherbergt werden und alle unter sich nach Schulen geschieden sind, wodurch sowohl das Auge als auch der historische Sinn des Beschauers ihre Rechnung finden. Zu den fünf früheren Gemächern ist vom Direktor Bredius ein kleiner sechster Raum hinzugewonnen, in welchem er den schönen Roger van der Weyden (diesen auf einer besonderen, mit dunkelrotem Plüsch ausgestatteten Scheerwand) und die beiden interessanten Jacob Cornelisz van Oostsanen untergebracht hat.

Sehr gewonnen haben durch die Umhängung vor allem zwei intime Werke von Rubens, die bisher an den Rückwänden im halben Dunkel hingen und entfernt nicht so zur Geltung kamen, wie jetzt an den beiden neuen Wänden am Fenster im Entreezimmer, — wir meinen das herrliche Paradies und das Abundantiabild, bei denen bekanntlich Jan Brueghel das Landschaftliche, die Tiere und Früchte malte. Das letztere hat man geglaubt nur dem Atelier des Rubens zuweisen zu sollen, aber mit Unrecht. In dem helleren Lichte tritt schlagend die eigene Hand des Meisters zu Tage, nur dass

dieses Werk leider nicht so trefflich erhalten ist, wie jenes.

Sehr gewonnen haben durch Umhängung auch die beiden nach rückwärts liegenden Zimmer rechts vom Eingang, wo eine Reihe von Fürstenbildnissen aus dem Hause Oranien, holländische Offiziere und Seehelden vereinigt sind, welche weniger durch Kunst als durch historischen Wert hervorragen. Indes befindet sich dabei eine Serie von 24 Feldobersten, echte und wohlerhaltene Werke Jan van Ravesteyns, die auch vom rein künstlerischen Standpunkte aus in hohem Grade imponiren. Desgleichen von Moreelse die trefflichen Bildnisse der Amalia Elisabeth, Gräfin von Hanau, Gemahlin Wilhelms V., Landgrafen von Hessen und Ernestinens, Gräfin von Ligne-Aremberg. Neu hinzugekommen ist ein Porträt Wilhelms I., des „Zwygers“, welches als aus seiner eigenen Zeit stammend besser ist als die vielen Porträts dieses grössten holländischen Fürsten von Miereveld und aus seiner Zeit.

Im Treppenraum des ersten Stockes ist durch glückliche Neugruppirung ebenfalls viel gewonnen. So sind die beiden schönen Ruisdael, Fernblick auf Haarlem von Overveen aus und die Marine, in bestes Licht gerückt, während sie früher auf der Rückwand des neunten Saales höchst ungenügend beleuchtet waren. Desgleichen der reizvolle Metsu und die beiden lustigen ärztlichen Besuche bei liebessiechen Mädchen von Jan Steen. Neu hinzugekommen ist in diesem Raum der so reiche und wundervoll erhaltene van Goyen, die jüngste Erwerbung, die wir Dr. Bredius danken.

In dem kleinen Raume hinter dem berühmten Stier Potters, wo früher nur traurige specimina fragwürdiger italienischer Schulen sich schweigend verhüllten, haben sich jetzt ältere Holländer und Vlamen mit Glück etablirt: — so Esaias van der Velde, Pynas, Droochsloot, Keirincx, Moeyaert, Codde etc. Und auch in die beiden an Blüten holländischer Kunst so reichen Gemächer, wo die Rembrandts hängen, ist mehr Ordnung gebracht. Nur wünschten wir solche Croûtes, wie den Bega (übrigens eine Anschaffung von Victor de Stuers) daraus entfernt zu sehen.

Unter den Italienern aber ist furchtbare Musterung gehalten: — die Schafe sind von den Böcken getrennt, letztere in die Vorhölle des Direktorialbureaus verwiesen.

Kurz, die Veränderung ist in hohem Grade geglückt und wir sind Dr. Bredius dafür den grössten Dank schuldig. *O. E.*

FRIEDRICH SPITZER.

VON *ALBERT HOFMANN-REICHENBERG.*

In der Nacht vom 22. auf den 23. April 1890 starb in Paris Friedrich Spitzer, der grösste Privatsammler kunstgewerblicher Gegenstände der Neuzeit. Spitzer war Österreicher und in der ca. 10000 Einwohner zählenden Stadt Neutra in Ungarn geboren; seine Eltern zogen indes sehr früh nach Wien, wo Spitzer auch seine erste Ausbildung erhielt. Spitzer sammelte schon seit Ende der vierziger Jahre, allerdings in sehr bescheidenem Masse. Eine Reise nach Graz zu dem alljährlich in der Landeshauptstadt Steiermarks stattfindenden Fetzenmarkte liess ihn bei einer Trödlerin ein Bild kaufen, welches augenscheinlich der altdeutschen Schule entstammte, dann aber als echter Dürer erkannt wurde. Das Bild ging um einen sehr hohen Preis nach London, und der Gewinn bildete nun den Grundstock für die künftige Sammlerthätigkeit Spitzers. Hierbei ging er rastlos, keine Mühe scheuend, sehr vom Glück begünstigt und mit einem scharfen Blicke, den kunsthistorische Studien unterstützten, vor. Zuerst wurde er Antiquitätenhändler, um dann in seinen späteren Jahren das Sammeln im grossen Stile zu betreiben. Die von Spitzer angelegte Sammlung hat eine bemerkenswerte Geschichte, aus welcher er gerne in seinem Stammgasthause der Rue d'Hauteville in Paris streng wahrheitsgetreue Episoden zum besten gab.

Bei seiner umfassenden Kenntnis des gesamten kunstgewerblichen Gebietes war es naheliegend, dass er sich anfangs nur zwei Lieblingsrichtungen für das Sammeln festsetzte und zwar Waffen und Rüstungen aus der Zeit des Mittelalters und der Renaissance; bald aber erweiterte sich das Gebiet, und wer die letzten hervorragenderen Ausstellungen alter kunstgewerblicher Objekte besuchen konnte, wer insbesondere den Gesamtplan und den erschienenen Band des grossartigen Kataloges seiner Sammlung, ein Prachtwerk allerersten Ranges der kunstgewerblichen Litteratur, kennen gelernt hat, der hat gesehen, dass das gesamte Gebiet der kunstgewerblichen Produktion früherer Jahrhunderte in dem Sammelfleisse Friedrich Spitzers, dessen Grundsatz war: „Wollen ist Können!“ berührt wurde. Die genannte Publikation führt den Titel: „La Collection Spitzer“ und ist auf 6 Bände mit 350 Tafeln in Heliogravüre und Farbendruck und circa 800 Textillustrationen berechnet. Die Farbentafeln sind in brillanter Weise in den Ateliers von Lemercier & Cie. Paris, die Heliogravüren in unübertrefflicher Schönheit

bei Dujardin hergestellt. Die Oberleitung des Werkes hatte Friedrich Spitzer selbst, ihm zur Seite standen die berühmtesten Vertreter des Kunstgewerbes in Frankreich, Männer wie Fröhner, Darcel, Palustre, Müntz, Bonnaffé, Delisle, Molinier etc. Um einen Begriff von der Reichhaltigkeit der Sammlung und der Publikation zu geben, mögen aus den 38 Serien, die das ganze Werk umfassen wird, nur die folgenden genannt sein: Antiken, Elfenbeinschnitzereien, kirchliche Goldschmiedekunst, Tapisserien, Emails, Fayencen von Palissy und Henri II., Holzschnitzereien und Möbel, orientalische, maurische und italienische Keramik, Skulpturen in Marmor und Stein, Terrakotten, Bronzen, profane Goldschmiedekunst, venezianische und deutsche Gläser, Eglomiségläser, Arbeiten in Eisen, Arbeiten in Bergkristall, Uhren, Manuskripte, Waffen und Rüstungen etc. Die Kollektion Spitzer umfasst 3500—4000 Objekte, die seit Jahren gesammelt wurden; denn bereits 1865 fand sich eine hervorragende Kollektion Spitzer auf einer Ausstellung. Die Kollektion Spitzer ist der ganzen kunstliebenden Welt bekannt und Eduard Bonnaffé sagt darüber: „Der berühmte Amateur hat, indem er das Ausgezeichnetste wählte, das die Kunst geschaffen hat, indem er das wählte, was die menschliche Industrie am bewunderungswürdigsten seit dem Morgenrot des Mittelalters bis zur Neige der Renaissance geformt, gefeilt, gewebt, geschmiedet, ciselirt und gegossen hat, eine Sammlung gebildet, die in Europa einzig und ohne Rivalen dasteht und er hat ihr ein Palais gebaut, um sie aufzustellen.“ Jedes Objekt ist nicht nur ein vollendetes und seltenes Kunstwerk, sondern es ist zugleich charakteristisch für einen Meister, für eine Schule. Zu diesen Objekten zu gelangen, wurden allerdings oft ganze Kollektionen angekauft, so die berühmte Waffensammlung von Carrand in Lyon, Waffen aus dem Kabinet Londesborough, ein grosser Teil Fayencen und Emails aus der kostbaren Sammlung Addington, sodann kostbare Stücke in Elfenbein, französischen und italienischen Majoliken, Goldschmiedearbeiten etc. aus den Kollektionen Debruge, Soltykoff, Meyrick, Marlborough, Fountain, Seillière, Timbal etc. Als Sammelepisode wird erzählt, welches Aufsehen es seinerzeit erregte, als die Kunde verbreitet wurde, Spitzer habe die prachtvolle, mit Gold tauschirte und ciselirte Prunkrüstung Karls V. gekauft. Die hervorragendsten Sammler setzten ihren ganzen Einfluss ein, die Rüstung zu erhalten. „Angebot folgte auf Angebot“, wie das Wiener Tagblatt berichtet. „Ein Rothschild übertrumpfte den andern; zuletzt entschied sich Spitzer — damals noch Händler — für die Offerte des berühmten Amateurs Wallace und überliess diesem die Rüstung um die Kleinigkeit von 2 Millionen Francs.“ Nach dem Brande des Wallace'schen Palais brachte jedoch Spitzer die Rüstung wieder an sich, indem er dafür nicht viel weniger als den obigen Betrag zahlte.

Mit dem 50. Lebensjahre schied Spitzer „der Händler“ aus seiner bisherigen Thätigkeit und es lebte von da an nur noch Spitzer der „Amateur“. Er erbaute sich in einer der Radialstrassen, die auf den Arc de l'étoile in Paris zulaufen, in der Rue Ville Juste ein prächtiges Palais mit hervorragenden technischen Einrichtungen, stellte dort sein Museum auf und machte es in liberalster Weise jedem Besucher von Interesse zugänglich, ähnlich wie er auch in liberalster Weise seine kostbaren Objekte in wiederholten Fällen an Ausstellungen verlieh, zuletzt in hervorragendem Grade an die retrospektive Ausstellung des Trocadero der Weltausstellung von 1889. Das im Palais Spitzer aufliegende Besuchsbuch enthält die höchsten Namen sowie fast alle berühmten und vornehmen Namen, die sich während des vergangenen Jahrzehnts in Paris aufhielten. Der Kaiser von Brasilien, der Prinz von Wales, russische Grossfürsten und Diplomaten, die Prinzen von Orleans und Victor Louis Napoleon. Das Wiener Fremdenblatt berichtet über einige interessante Inschriften. „Mitten unter den Unterschriften der österreichischen Generale Schönfeld und Albori erklärt Henri Rochefort, er sei „écrasé par l'admiration“ (vor Bewunderung vernichtet); Leon Gambetta, der ein häufiger Gast der Spitzerschen Soiréen war, machte das lateinische Kompliment: „Ex diversis artibus ars summa exponere amicis artes“ (Von den verschiedenen Künsten ist die höchste, den Freunden die Künste zu erklären) und der verewigte österreichische Kanzler Graf Beust schrieb als Pariser Botschafter in das Spitzer-Album den Vers:

Quand Bonaparte dans des plaines arides
Fait voir des siècles sur les pyramides,
J'aime mieux Spitzer, s'il n'en a pas quarante,
Il nous les montre dans une société charmante.“

In seinem Palais hatte der kunstsinnige Sammler von dem Eisengitter, welches den Vorgarten gegen die Strasse abschliesst bis in die kleinsten Winkel die verschiedenartigsten Objekte aus der Vergangenheit zum Schmuck der Räume zusammengetragen. „Die Mosaikfliesen stammten aus italienischen Kirchen, die geschnitzten Thüren und Wände, die gemalten Fenster aus rheinischen und schwäbischen Klöstern

und Burgen, die Tapeten und Gobelins aus den berühmtesten Stätten vlämisch-altfranzösischen Kunstfleisses. Mehr als ein altes italienisches Schloss gab seine Kamine und Wandfresken für die Dekoration dieses Privatmuseums her."

Die Museumsräume liegen im zweiten Geschoss. Zur rechten des Vorplatzes, der mit auserlesenen Tapisserien der Renaissance geschmückt ist, tritt man in die prächtig ausgestattete Halle. An den Wänden finden sich hier spanisch-maurische Thonarbeiten und eine Reihe der schönsten Wandbehänge aus Flandern und Italien und zwar eine Anbetung der Weisen und eine Verkündigung aus Mantua, eine „Ruhe der heil. Familie auf der Flucht nach Ägypten", eine Anbetung der Hirten etc. aus flandrischen Werkstätten. Die Thüren sind spanische Holzschnitzereien des 16. Jahrhunderts, der Kamin stammt von Arnay-le-Duc. Lyoneser und burgundische Möbel, Tische aus der Zeit Heinrichs II., spanische Kastenmöbel, Bronzen mit herrlicher Patina etc. bilden die übrige Ausstattung des Raumes.

Ein anderer Saal ist ganz der französischen Renaissance gewidmet. Limousiner Emails von dem archaistischen Stile des Nardon Penicaud bis zu den feinen Malereien eines Jean Pénicaud, Léonard Limosin, Couly Noylier, Pierre Reymond, Jean Courteys; Henri II.-Fayencen, die prächtigen Erzeugnisse des Bernard Palissy mit den edel modellirten Figuren und der harmonischen Farbengebung fallen hier besonders in die Augen. Goldschmiedekunst, geschmiedetes und geschnittenes Eisen feiern hier ihre Triumphe. Das Elfenbein ist in den schönsten Schnitzereien vertreten.

Eine besondere Vorliebe hatte Spitzer für das Mittelalter. Wer das Museum noch nicht kannte, der konnte auf der letzten Weltausstellung den überraschenden Reichtum an wunderbaren romanischen und gotischen Reliquiarien mit Email- und plastischer Dekoration bewundern. Das mittelalterliche Frankreich hat in dieser Hinsicht eine grosse Produktionskraft entwickelt, und zur Zeit, als Spitzer anfing zu sammeln, war noch manches Kapitalstück dem Erwerb zugänglich.

Das Altertum ist durch die überaus liebenswürdigen Terrakotten von Tanagra in den schönsten Exemplaren vertreten. Auch Kleinasien zollt seinen Tribut. Eine Reihe antiker Bronzen reiht sich hier würdig an. Im grossen und ganzen aber war das Augenmerk Spitzers mehr auf das Mittelalter und die Renaissance gerichtet, welche Stilrichtungen denn auch durch unvergleichliche Exemplare vertreten sind. Der Name Luca della Robbia ist mehrere Male in buntglasirten Terrakottareliefs vertreten. Was die herrliche Waffensammlung enthält, ist zu umfangreich, um hier auch nur auszugsweise erwähnt werden zu können. Hervorgehoben werden möge ausser der schon erwähnten Rüstung Karls V. eine Nürnberger Stahlrüstung des 15. Jahrhunderts, ähnlich derjenigen, welche von Maximilian I. in den Wiener Hofmuseen aufbewahrt wird, ein Meisterstück der Plattnerkunst und eine Halbrüstung des 16. Jahrhunderts, deren verschiedene Teile mit getriebenen Kriegstrophäen, Schlachtendarstellungen etc. geschmückt sind und welche in England mit 500 000 Frs. bezahlt wurde.

Die Kollektion Spitzer wird auf 15 Millionen Francs geschätzt. Schon bei Lebzeiten wurden Spitzer, besonders seit der Weltausstellung des Jahres 1889 glänzende Anerbietungen gemacht. Gambetta hatte den Gedanken gefasst, die Kollektion Spitzer für 12 Millionen Francs für den Staat zu erwerben und daraus einen kleinen Louvre zu machen, dessen Konservator Spitzer werden sollte. Ob auch heute noch die Republik in der Lage wäre, einen so hohen Betrag für die Sammlung aufzuwenden, ist eine offene Frage. Berlin bot 7 Millionen Mark, doch Spitzer lehnte ab, vielleicht in der Hoffnung, wie österreichische Stimmen meinten, dass die Kollektion vielleicht als „Spitzersche Sammlung" von Österreich, seinem Heimatlande, erworben würde. Auch den reichen Amerikaner Vanderbilt bringt man bereits mit der Sammlung in Verbindung. Spitzer war dem Zersplittern seiner Sammlung abgeneigt und neuestens meldet die Tagespresse, dass Spitzer verfügt habe, das Museum solle, wenn es nicht als Ganzes verkauft würde, drei Jahre beisammen bleiben, um dann in einzelnen Abteilungen, mit dem Zwischenraume von je einem Jahre, versteigert zu werden. Das wäre höchst beklagenswert. Glücklich aber der Staat, dem es gelingt, diese herrlichste aller Privatsammlungen für sich zu erwerben!

—

BÜCHERSCHAU.

Die alten Zunft- und Verkehrsordnungen der Stadt Krakau. Nach Balthasar Behems Codex picturatus in der k. k. Jagellonischen Bibliothek herausgegeben von *Bruno Bucher.* Mit 27 Tafeln in Lichtdruck. Wien 1889. Druck und Verlag von Carl Gerolds Sohn. Fol.

□ Das oben bezeichnete Buch ist von grossem Interesse für die Geschichte des bürgerlichen Lebens und Treibens in der polnischen Krönungsstadt, ins-

besondere im 16. Jahrhundert. Wir werden dadurch in eine Reihe von Werkstätten eingeführt und erhalten zum Teil neue Aufschlüsse über den Arbeitsbetrieb in denselben. Die bisherige Litteratur hatte dem Behem-Codex der Krakauer Universitätsbibliothek nur eine oberflächliche Aufmerksamkeit geschenkt; die neue Publikation muss daher willkommen geheissen werden.

Der Krakauer Codex umfasst die königlichen Privilegien der Stadt, sowie städtische Verordnungen verschiedener Art, worunter besonders die Satzungen der Zünfte von kulturgeschichtlicher Bedeutung sind. 25 Miniaturen sind diesen Zunftordnungen gewidmet. Buchers Text giebt eine Beschreibung des Codex (S. 11 ff.) und bespricht die Frage nach dem Meister der Miniaturen, dessen Name aber einstweilen nicht festzustellen ist. Eine ältere phantastische Aufstellung und einige schwach begründete Vermutungen werden mit Recht zurückgewiesen. Hier sei bemerkt, dass der städtische Kanzelist *Balthasar Behem* nicht etwa der Miniator, sondern der Kompilator des Buches ist, das freilich später viele Nachträge bekommen hat. Schon 1511 verschwindet Behems Hand. Bucher giebt sodann eine Würdigung der Zunftordnungen, mit zahlreichen Ausblicken auf verwandte Verhältnisse in anderen Städten. Dem wortgetreuen Abdruck des Codex sind Lichtdrucke nach den betreffenden Miniaturen beigeheftet.

Der Charakter der Bildchen, die übrigens von mehreren Händen herstammen, ist der von deutschen Arbeiten um 1510. Bucher will niederdeutsche Einflüsse erkennen (S. 22). Eitelberger sah die Nürnberger Schule darin; andere werden vielleicht in einzelnen Bildern Spuren von sächsischer Weise entdecken. Thatsächlich hat man eine provinzielle Erscheinung vor sich, die eine gewisse Selbständigkeit beansprucht, die aber dennoch als ein Ableger deutscher Kunst betrachtet werden muss.

Um den Charakter der Krakauer Zunftordnungen anzudeuten, seien hier einige Stellen wörtlich angeführt und zwar aus dem Abschnitt über Maler, Bildhauer und Glaser: „Czwm ersten Wer do meister wil werden Moler Snitczer vnd Glazer dy sullen meisterstuck machen nemlich Ein marienbild mit einem Kyndel das ander Ein Crucifixo das dritte Sant Jorgen auff dem rosse . . . .“ (Es scheint demnach, dass die Bildschnitzer ein Kruzifix, die Maler eine Madonna, die Glaser einen S. Georg zu liefern hatten, nicht aber jeder alle drei Proben.) „ . . . . zal keyn meister mer leriungen haben wenn czwene“ „Vnd zo ein Junger auslernet zo zal her wandern ij yor yn andern lant, Das her fertigk wirt yn zeinem Hanttwergk eer wenn her meister wirt oder ein weip nympt vnde keyner zal meister werden her habe denn eyn eigene wergkstadt vnd ein eelich weip . . .“

Die Miniatur die zu der Malerordnung gehört (Taf. XII) eröffnet uns den Einblick in ein grosses Zimmer, das mit Wandgemälden geschmückt ist. Links ein grosser Tisch, auf welchen eine Truhe oder Bank gestellt worden ist, die einem halb bekleideten Mädchen oder Jüngling als Sitz dient. Die fragliche Figur ist mit Bemalung der Wand beschäftigt und bedeutet wohl kaum ein Modell, noch weniger eine Allegorie, etwa der Malerei, sondern stellt wahrscheinlich einen Lehrjungen oder Malergesellen dar. Die Charakteristik der Figur ist eben missglückt, hier, sowie in mehreren anderen Bildern des Codex. Im Vordergrunde stehen fünf Männer. Einer derselben, offenbar der Meister, hat die Mütze vom Kopfe genommen und erklärt den anwesenden Neugierigen die Malereien an der Wand (die Figuren der vier Jahreszeiten, wilde Männer als Schildhalter, einen Türken). Unten gewahren wir das Wappen (nicht des Miniators, sondern) der Zunft. Die Inschriften sind leider an wichtigen Stellen verwaschen. Auch die übrigen Miniaturen sind vielfach interessant (z. B. der Goldschmiedeladen) besonders durch die Darstellungen. Als Kunstwerke sind sie schwach.

Der Hauptwert der Publikation liegt vielleicht in den sprachlichen Bemerkungen, durch welche wir Aufklärungen über Kunstausdrücke der späten Latinität oder des schlesisch-deutschen Dialekts erhalten.

NIKOLAUS MANUEL, GEN. DEUTSCH.

Zu dem in meiner kürzlich erschienenen Biographie des Künstlers, *Nikolaus Manuel* gen. *Deutsch* von Bern, beigefügten Verzeichnis seiner Werke habe ich infolge einiger neuer Funde ein paar Zusätze zu machen.

In einem Fremdenzimmer des Klosters der Franziskaner in Freiburg i. Br. hängen drei bislang unbekannt gebliebene Gemälde. Zwei derselben sind unzweifelhaft Schöpfungen des genannten Meisters.

Das Hochbild (ca. 70 cm breit, ca. 120 cm hoch) zur Rechten giebt die Einzelgestalt des heil. Florian, des im Mittelalter aus naheliegenden Gründen doppelt hochverehrten Beschützers der Häuser vor Feuersgefahr. In schneller Wendung nach links hat er das rechte Bein vorgesetzt, das linke leicht

auf die Spitze des Fusses gestützt. Ein Harnisch, unter welchem der Heilige ein rotes Gewand trägt, schützt Brust und Schenkel. Das unbeschirmte, von blonden Locken umwallte Haupt hat er energisch erhoben und schaut scharfen Blickes auf die im Hintergrunde vor ihm befindliche brennende Hauswand, auf welche er mit wuchtigem Schwunge einen breiten Strahl Wassers aus dem von beiden Händen erfassten hölzernen Kübel schleudert.

Das Gegenstück von derselben Höhe und Breite, welche Dimensionen übrigens bei beiden Bildern kaum völlig die ursprünglichen sein dürften, hat ebenfalls eine einzelne Figur zum Vorwurf, die des heil. Georg. Von Kopf bis zum Fuss ist die elegante Gestalt in ein Eisenkleid gehüllt, aus dem nur das frische Antlitz mit den blitzenden Augen herausblickt. Unter seinem Stahlschuh krümmt sich der Lindwurm, welchem er die Lanzenspitze soeben in das Herz bohrt, von der die weisse Fahne mit dem roten Kreuz lustig emporflattert.

Fragen wir nach der Zeit der Entstehung, so kann dieselbe niemandem zweifelhaft sein, welcher das heil. Lukasbild in dem Kunstmuseum in Bern kennt. Wir finden in Zeichnung, Farbe und Falten — ich verweise hier besonders auf den roten Gürtel des St. Georg — so unverkennbare Ähnlichkeiten, dass gar keine Unbestimmtheit herrschen kann. Zu allem Überfluss zeigt der St. Florian noch dieselben Züge, wie der Patron der Malergilde, d. h. die des Künstlers selbst.

Was diesen beiden Malereien noch ein spezielles Interesse verleiht, ist der Umstand, dass durch sie meine Annahme, Hans Fries sei als Lehrer während einer gewissen Zeit für Manuel anzunehmen, eine weitere Unterstützung erhält. Für Fries ist, vornehmlich für diese Jahre, ein leicht geöffneter kleiner Mund mit runden vollen, ziemlich ausgesprochen kirschrot gefärbten Lippen charakteristisch — beide Heiligen zeigen ihn auch. Die Herstellung scheint mir nicht in einfacher Ölmalerei erfolgt zu sein, sondern eher in mit Öl übergangenen Leimfarben, wofür eine gewisse trockene Magerkeit und leise Stumpfheit spricht.

In dem kleinen, aber vielfach interessantem Kunstgewerbemuseum zu Dresden wird eine Glasscheibe bewahrt, zu welcher unser Meister den Entwurf geliefert hat.

Ein junges Weib, dessen volle Körperformen ein lilafarbenes Gewand umschliesst, hat den rechten Fuss auf eine goldene Kugel gesetzt, welche die Initialen F. L. zeigt und bewacht ein Wappen, welches mir unbekannt geblieben ist. Im Hintergrunde sieht man eine reich ausgestattete Landschaft, deren Ferne in ein prachtvolles Blau gehüllt ist. Umrahmt wird das ganze Bild auf jeder Seite durch je eine renaissanceartig gebildete Säule, auf welcher Putti stehen und die durch herabhängende Blumengewinde verbunden werden. In der Mitte sind die Jahreszahl 1520 und ein Dolch angebracht, d. h. Manuels abbrevirtes Monogramm.

Endlich habe ich eine Zeichnung in München zu erwähnen, welche daselbst unrichtig bezeichnet ist. Vor dem Chor einer Kirche stehen links zwei Mönche, von denen einer mit dem Heiligenschein geschmückt ist. Vor ihnen liegt ein scheinbar totes Kind, neben dem zur Rechten ein Bauer kniet, ein anderer steht mit aneinander gelegten Händen dabei. Im Hintergrunde sind flüchtig Berge angedeutet. Die Ausführung ist teilweise mit kräftigen, breit stehenden Federstrichen, teilweise nur andeutend gegeben. Sie scheint mir etwa der Zeit anzugehören, in welcher Manuel das Titelbild zum „Hinderlist“ entwarf, wie mir auch dasselbe Modell zu dem Kopf des Bauern, welcher die Hände zusammengelegt hat, wie zu dem „Hinderlist“ gedient zu haben scheint.

BERTHOLD HAENDCKE.

Samlinger til en beskrivende Fortegnelse over danske Kobberstik, Raderinger, Illustrationer m. m. Første Deel af F. C. Krohn, utgivet af P. Krohn. Kjøbenhaven, P. G. Philipsens Boghandel. 1889. V, 351 S. 8.

Diese Sammlungen zu einem beschreibenden Verzeichnis dänischer Kupferstiche, Radirungen etc. verdanken ihre Entstehung dem 1883 verstorbenen Medailleur, Prof. Friedrich Christoph Krohn, der sich viele Jahre mit Eifer seiner Arbeit widmete. Unterstützt ward er vielfach von seinen zahlreichen Bekanntschaften in Künstlerkreisen sowie in Bezug auf ältere Blätter von dem Konferenzrat Thomsen, einem fleissigen Sammler, wie Krohn selbst einer war. Pietro Krohn, der Sohn, trug nun längere Zeit Bedenken, das Manuskript seines Vaters in der ursprünglichen Verfassung und unter dem von seinem Vater gegebenen anderslautenden Titel zu veröffentlichen, weil ihm die Grenzen zwischen Kupferstich und Radirung, Ätzung und Gravirung etc. zu unbestimmt erschienen, Künstlerradirungen für einen dänischen Peintre-graveur nicht genug vorhanden sind, andererseits aber mittelmässige Stiche aller Art in Masse vorkommen, die für die Personal- oder die Zeitgeschichte und die Typographie immerhin ihre

Bedeutung haben. Endlich entschied er sich dafür, das Material nach des Verfassers Plan zu überarbeiten, und wenn es fertig sein wird, so soll das Werk ein möglichst vollständiges beschreibendes Verzeichnis aller dänischen Kupferstiche und Radirungen von Künstlern (aber auch Dilettanten!) sein, die vor 1840 geboren wurden, dazu aber auch der Reproduktionen derselben durch Lithographie, Chemitypie, Holzschnitt und andere Verfahren, und der Herausgeber hofft durch Aufnahme der letzteren manche schöne Illustration vor der Vergessenheit zu bewahren. Ausgeschlossen hat er alle Wiedergaben von Gemälden, wenn sie nicht von Künstlern selbst gefertigt und nicht in Kupferstich ausgeführt sind. Kupferstiche und Radirungen sind aufgenommen unter dem Namen des Künstlers, der das Blatt ausgeführt hat, während Lithographien, Holzschnitte u. a. m. unter dem Namen des Zeichners des Originales zu finden sind. Kupferstecher sind als selbständige Künstler behandelt. Der erste Band, wie er vorliegt, im wesentlichen nach des Verfassers hinterlassenem Manuskript ausgeführt, enthält die Radirungen und Kupferradirungen von Künstlern, welche vor 1800 geboren sind, im Anhang aber die satirischen Blätter von 1740 bis 1840, darunter allein Nr. 1552—1649 solche, betreffend Karoline Mathilde und die Katastrophe vom 17. Januar 1772. Der ganze Band enthält Angaben über 1975 Blatt resp. Folgen von Blättern von etwa 220 Künstlern im ersten und 55 im zweiten Abschnitt. Der älteste derselben, Melchior Lorichs gen. Lorch, ist 1527, der jüngste, Andreas Kierkegaard, 1799 geboren. Dass der Herausgeber das Verzeichnis der satirischen Blätter mit 1840 abschliesst, hat seinen Grund darin, dass in diesem Jahre in dem illustrirten Wochenblatte „Corsar" eine ganz neue, tonangebende Art der satirischen Bilder aufkam, womit eine natürliche Grenze gegeben war. Die nichtsatirischen Blätter umfassen Nr. 1—1551, die satirischen die Nr. 1552—1975. Leider ist bei denselben nur das Format, nicht aber Höhe und Breite in Millimetern angegeben. — Der zweite Band wird die Arbeiten der von 1800 bis 1840 geborenen Künstler umfassen, doch muss der Herausgeber das Manuskript umarbeiten. Der dritte Band endlich wird das Verzeichnis der Kupferstiche von vor 1800 geborenen Künstlern und ein Supplement zum ersten Band enthalten.

Dresden. *P. E. R.*

TODESFÄLLE.

— tt. Der Genremaler *Karl Hoff*, geboren 1838 in Mannheim, starb in Karlsruhe am 13. Mai. Auf seinen künstlerischen Bildungsgang wirkten neben Vautier namentlich Schirmer (1807—1863) und Des Coudres (1820—1878) in Karlsruhe, wo Hoff auch später seinen dauernden Wohnsitz nahm und seit 1878 als Professor an der grossherzoglichen Kunstschule höchst erfolgreich wirkte. Ölgemälde, wie „die Taufe des Nachgeborenen", „Rast auf der Flucht", „Heimkehr", „Tartüff und Elmire" und das in der Karlsruher Staatsgalerie befindliche „Zwischen Leben und Tod" sichern dem in der Blüte des Schaffens an einer Lungenentzündung dahingeschiedenen Künstler einen ehrenvollen Platz in der Kunstgeschichte.

KONKURRENZEN.

x. *Aus Bern.* Die schweizerische Kunstkommission hat im verflossenen Jahre zwei Konkurrenzaufgaben ausgeschrieben, ein Modell für eine Tellstatue für Altdorf und Zeichnungen zu zwei Wandgemälden in der Aula des eidgenössischen Polytechnikums. Es sind 24 Modelle und 27 Zeichnungen eingegangen, die in der Aula des Berner Gymnasiums ausgestellt sind. Für die Skulpturaufgabe ist ein erster Preis nicht zur Verteilung gelangt, den zweiten (2000 Franken) erhielten *Georg Siber* in Küssnacht und *Hugo Siegward* in Luzern. Den dritten Preis (1000 Franken) erhielten drei Bewerber: *Rob. Dorer*, Baden, *de Niederhäusern* in Paris, *Max Leu* in Solothurn und Paris. Für die Zeichnungen gelangte ebenfalls kein erster Preis zur Verteilung; den zweiten empfingen *Hans Sandreuter*, Basel (für beide Entwürfe), *Gustav de Beaumont*, Paris, *Albert Welti* in Zürich (für je einen der beiden Entwürfe). Der dritte Preis ward wie folgt zuerteilt: *Ed. Ravel* in Genf, *Horace de Saussure* in Genf, *Frs. Furer* in Genf, für je einen der beiden Arbeiten, welche die Baukunst und die Ingenieurkunst versinnbildlichen.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Architekt Wilhelm Rettig*, einer der mit dem ersten Preise gekrönten Sieger in der vorjährigen Bewerbung um das Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I., hat, wie die Vossische Zeitung erfährt, zum 1. Juli eine Berufung als Stadtbaumeister nach Dresden erhalten. Er war in den letzten Jahren als Architekt in Berlin in dem Baubureau des Reichstagsgebäudes unter Baurat Wallot thätig.

*** *Der Bildhauer Karl Begas in Berlin* wird, wie die Nordd. Allg. Ztg. mitteilt, nach Kassel übersiedeln und an Stelle des verstorbenen Prof. Hassenpflug die Lehrthätigkeit an der dortigen Kunstakademie übernehmen. — Demselben Blatte zufolge scheidet der Bildhauer Prof. *F. Schaper* aus dem Lehrkörper der Berliner Kunstakademie aus.

NEUE DENKMÄLER.

*** *Der Ausschuss zur Errichtung des Kaiser-Wilhelm-Denkmals in Breslau* hat beschlossen, den mit dem ersten Preise gekrönten Entwurf des Bildhauers *Behrens* und des Architekten *Licht* zur Ausführung zu bringen; doch soll die Figur des Kaisers statt des Lorbeerkranzes den mit Federn geschmückten Helm erhalten.

= tt. *Heilbronn.* Für das hier zu errichtende Denkmal des Kaisers Wilhelm I. ist das nach der Idee von Ludwig Pfau in Stuttgart von Bildhauer Prof. *Rümann* in München ausgeführte Modell endgültig angenommen worden.

*** *Mit der Ausführung eines Kaiser-Wilhelm-Denkmals für die Stadt Itzehoe in Holstein* ist der in Berlin lebende Bildhauer *Carl Günther* beauftragt worden. Es wird im wesentlichen aus einer kolossalen Bronzestatue des Kaisers auf granitnem Sockel bestehen.

*** *Die Ausführung des Kaiser-Wilhelm-Denkmals für Magdeburg* ist dem Bildhauer Prof. *R. Siemering* in Berlin übertragen worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Bei der Ausstellung im Krystallpalast in London* haben, wie der Düsseld. Anz. mitteilt, folgende *deutsche Künstler* an Preisen erhalten: die goldene Medaille Otto Erdmann in Düsseldorf; silberne Medaillen: Karl Keinke in Berlin, Prof. Paul Graeb in Berlin und W. Wittig in Weimar, C. M. Webb und Hugo Mühlig in Düsseldorf, Ad. v. Meckel in Karlsruhe. Neun Bilder wurden zur Verlosung zu dem Preise von je 5000 Mark angekauft, darunter solche von den Deutschen C. M. Webb in Düsseldorf, F. Sturm in Berlin und Richard Strebel in München,

—dt. In *Spaa* wird im Monat Juli eine Kunstausstellung stattfinden, zu welcher Ölgemälde, Aquarellen und Skulpturen Zulass haben. Letzter Einsendungstermin 20. Juni.

—dt. *Der Brüsseler „Salon triennal“* wird vom 15. September bis 15. November dieses Jahres in den Räumen des alten Museums stattfinden. Die mit der Organisation der Ausstellung betraute Kommission besteht aus folgenden Mitgliedern: Acker (Architekt), Buls (Bürgermeister), Claeys (Maler), Cousemans (Maler), Danse (Stecher), Deckers (Bildhauer), de Groot (Bildhauer), J. de Vriendt (Maler), de Lalaing (Maler), Leclercq (Inspektor der schönen Künste), Lijbaert (Maler), Schadde (Architekt), Van Hynck (Maler), Van Hoye (Maler) und Van der Ouderraa (Maler).

—tt. *Karlsruhe.* Im hiesigen Kunstvereinslokale hat Professor *Ferdinand Keller* sein Kolossalölgemälde „Apotheose Kaiser Friedrichs“ zwei Tage lang ausgestellt. Der Monarch reitet über ein Schlachtfeld; umgestürzte Schanzkörbe und der Helm eines französischen Kürassiers erinnern an den beendeten Kampf, während in der Ferne unter dem Leibe des sich mächtig aufbäumenden Rosses die Türme und Kuppeln der Stadt Paris sichtbar sind. In kräftiger hochaufgerichteter Haltung sitzt der Kaiser mit dem Kürass auf dem Pferde und seine Rechte stemmt den Feldmarschallstab in die Hüfte. Wohl zeigt die körperliche Bewegung ihn in der ungebrochenen Kraft seiner Männlichkeit, das Auge trägt aber bereits den Stempel tiefen Leidens, ein schmerzlicher Ausdruck spricht aus dem edlen Antlitz und der blonde Bart ist schon stark angegraut. Der über dem Kaiser schwebende Genius blickt mit trauerndem Auge auf ihn nieder und hält über dem lorbeergeschmückten Helme die deutsche Kaiserkrone empor, von der ein langer schwarzer, vom Winde bewegter Flor herabweht.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

A. R. *Das lebensgrosse Bildnis der deutschen Kaiserin Auguste Victoria von H. von Angeli*, welches der Künstler bei seiner kürzlichen Anwesenheit in Berlin vollendet hat, ist im Lokale des Vereins Berliner Künstler zur Ausstellung gelangt. Die hohe Frau, deren Angesicht fast zu drei Vierteilen dem Beschauer zugekehrt ist, ist in ganzer Figur dargestellt, anscheinend aus einem Schlosse, von dem nur rechts zwei Säulen auf hohem Postamente sichtbar sind, auf die Terrasse eines Parkes heraustretend. Von dem Park ist nur wenig zu sehen; vielmehr ist der gesamte Hintergrund des Bildes in mattgrauen Tönen gehalten, und mattgrau ist auch die Moirérobe der Kaiserin, deren Schleppe auf dem Boden in überaus kunstvollen Falten angeordnet ist. Die Hände, die einen Fächer halten, sind über dem Schosse gekreuzt. Wenn man von dem orangefarbenen Bande des Ordens vom Schwarzen Adler absieht, ist alles grau in grau gestimmt, und man ist deshalb fast zu der Annahme geneigt, dass es Angeli auf eine Symphonie grauer Töne angekommen sei. Man kann nicht behaupten, dass dieses Experiment dem Künstler, dessen koloristische Meisterschaft auch dann immer anerkannt werden konnte, wenn er physiognomische Feinheit und Tiefe der Charakteristik vermissen liess, sonderlich geglückt ist, und überdies lässt sich manches gegen die Porträtähnlichkeit einwenden. Auch sind die Verhältnisse der Figur zu der gesamten Bildfläche nicht glücklich abgewogen. Der Raum oberhalb des Kopfes ist bei weitem zu gross, so dass er auf die Figur drückt und diese weniger hoch erscheinen lässt, als sie in Wirklichkeit ist.

*** *Wilhelm Lindenschmits grosses Gemälde „Alarich in Rom“* war der Stadt *Görlitz* für ihr Museum, welches mit der Oberlausitzer Ruhmeshalle verbunden werden soll für 4000 M. angeboten worden. Doch haben die Stadtverordneten, nachdem der Magistrat die Genehmigung des Kaufs nachgesucht, den Ankauf abgelehnt.

*** *Die Adresse Berliner Bürger an den Fürsten Bismarck* ist mit einem von Prof. *W. Friedrich* ausgeführten Titelbilde geschmückt, das den Auszug Bismarcks aus Berlin darstellt. Der Fürst ist, das Aufgeben seiner Thätigkeit durch Niederlegen seiner Feder andeutend, im Begriff herabzusteigen in friedliche Beschaulichkeit. Das Symbol seiner Anhänglichkeit und Königstreue, die Kornblumen, hält er in seiner Hand. Ihn begleiten Genien, die seine Rüststücke, Schild und eiserne Handschuhe, tragen, und sein Knappe, den Turnierhelm im Arme, das Streitross führend, welches den Frieden trägt. Ihm vorauf schweben Kinderfiguren mit Ähren und Blumen streuend. Die Figur der Berolina, an die Stufen tretend, widmet dem Kanzler einen goldenen Lorbeerkranz, mit der Linken auf die von ihm geschaffene, in Erz gegossene Zahl 1871 und das mit ihr erstandene kaiserlich deutsche Wappen weisend. Begleitet ist sie von Putten mit Schärpen in den deutschen und Berliner Farben. Hinter der Figur Bismarcks erscheint vor dem angefangenen Reichstagsgebäude und der Siegessäule in Strahlensonne die Germania, den schützenden Schild weit ausstreckend. Seitwärts von der Germania schweben Kinderfiguren, ein Band mit Bismarcks Ausspruche: „Patriae inserviendo consumor“ haltend. Die Schrift auf zwei Pergamentblättern ist von dem Lehrer an der Kunstgewerbeschule, Herrn Ansgar Schoppmeyer im Stile des Anfanges des XV. Jahrhunderts geschrieben. Die Mappe ist nach den Entwürfen des Königl. Baurates Herrn Heyden in verschiedenfarbigem Leder und Sammet mit silbernen Beschlägen ausgeführt.

*** *Zur Erweiterung der Berliner Museen.* Über die von den Architekten Prof. *Fr. Wolff*, Baurat *Schwechten* und Hofbaurat *Ihne* gefertigten Skizzen für die Erweiterungsbauten der kgl. Museen erfährt die Vossische Zeitung, dass sie nunmehr, nachdem sie die Billigung der Museumsbaukommission gefunden haben, der Prüfung der Akademie des Bauwesens unterliegen. Das von Professor Wolff entworfene Museum für die antiken Originalbildwerke soll seinen Standort hinter den gegenwärtigen Museen südlich der Stadtbahn erhalten. Einen der wesentlichsten Bestandteile dieses Baues nimmt der grosse Pergamonsaal ein. Das von Hofbaurat Ihne für die nordwestliche Spitze der Museumsinsel projektirte Renaissancemuseum wird die jetzt im Alten Museum untergebrachte Gemäldegalerie und die Abteilung für mittelalterliche Plastik, bestehend in Original-

werken und Gipsabgüssen, aufnehmen. Das von Baurat Schwechten entworfene Museum für Gipsabgüsse wird jenseits der Spree, gegenüber der Nationalgalerie und der Friedrichsbrücke, auf den von dem Flusse, der Burgstrasse und der Stadtbahn begrenzten Grundstücken seinen Platz erhalten.

Der schottische Maler W. E. Lockhart hat für sein die Feier des 50jährigen Regierungsjubiläums der Königin Victoria darstellendes Gemälde, wie jetzt von englischen Blättern im Gegensatz zu früheren Meldungen (s. Nr. 24 der Kunstchronik) geschrieben wird, nicht ein Honorar von 6000 Pfd., sondern nur 1000 Pfd. (= 21000 M.) erhalten. Er soll drei Jahre an dem Gemälde gearbeitet und halb Europa bereist haben, um die Porträts der fürstlichen Herrschaften zu erhalten, die an der Feier teil genommen. Auch musste er in London ein Haus mit Atelier mieten. Doch fällt das finanzielle Ergebnis für ihn insofern etwas erfreulicher aus, als er noch 2000 Pfd. für das Recht der Vervielfältigung des Gemäldes von einem Kunsthändler erhalten hat.

=tt. *Stuttgart.* Am 27. April fand die feierliche Enthüllung des von der Königin Olga unter Beteiligung der Stadtgemeinde und des Vereins zur Förderung der Kunst gestifteten Monumentalbrunnens auf dem hiesigen Eugensplatze statt; es ist ein Werk unseres Landsmannes, des in Berlin thätigen Architekten und Bildhauers *Rieth.*

⊙ *Karlsruhe.* Auf Anregung der grossh. Galeriedirektion hat die Regierung eine Nachtragsforderung von 45000 M. bei den Ständen eingebracht, um das erste Gastmahl des Plato von *Anselm Feuerbach*, welches sich bisher zu Hannover im Besitz von Frln. Röhrs befand, (das zweite gehört bekanntlich der Berliner Nationalgalerie) für die hiesige Galerie zu erwerben. Der Antrag ist von den Ständen einmütig genehmigt worden, und so erhielt die grossh. Galerie eines der Hauptwerke des edlen Meisters, welches nunmehr wieder der Öffentlichkeit angehört. Man darf den Ständen für diese hochherzige Behandlung der Sache dankbar sein; welch erfreulicher Gegensatz gegen das Treiben, welches die ultramontane Münchener Kammermajorität kürzlich der Welt zur Schau gestellt hat!

—dt. Die *belgische Regierung* hat *Lenbachs* Porträts des Bischofs Strossmayr und des verstorbenen Stiftspropstes Döllinger, von denen ersteres gegenwärtig in Brüssel ausgestellt ist, für die Staatsgalerie angekauft.

—dt. *Der Brüsseler Gemeinderat* hat ein vortreffliches Bild von *Pourbus* d. j. für die Summe von 4500 Francs angekauft.

—dt. Die Werke von *Portaels*, des verdienstvollen Direktors der Brüsseler Akademie, werden demnächst in einem phototypischen Sammelwerke vereinigt erscheinen.

=tt. *Frankfurt am Main.* Das Vermögen des Städelschen Kunstinstituts beträgt gegenwärtig 4204000 Mark; der ursprüngliche Stiftungsfonds war 1908000 Mark und vermehrte sich demnach seit 1816 um 2296000 Mark.

=tt. *Baden-Baden.* Nächst unserm grossherzoglichen Friedrichsbade wird zur Zeit nach den Entwürfen von *Joseph Durm* in Karlsruhe der Neubau eines Frauenbades ausgeführt und es ergaben sich da beim Ausgraben der Fundamente römische Mauerreste, Fussböden, Kanäle, Säulentrommeln aus Sandstein und bis jetzt zwei römische Denksteine.

= *Mannheim.* Das hiesige grossherzogliche Schloss soll einer gründlichen Erneuerung unterzogen werden und wird der innere Schlosshof, in dem das Denkmal des deutschen Kaisers Wilhelm I. zur Aufstellung gelangt, zunächst in Angriff genommen. Die Kosten für die ganze Schlossrestauration sind auf 500000 Mark veranschlagt worden.

=tt. *Freiburg im Breisgau.* In einer hier am 13. Mai abgehaltenen öffentlichen Versammlung wurde die Gründung eines Freiburger *Münsterbau-Vereins* beschlossen. Laut Voranschlag des erzbischöflichen Bauinspektors Baer sind 2¼ Millionen Mark zur Freilegung und würdigen Restauration unserer Metropolitankirche erforderlich; die Aufgabe des gegründeten Vereins wird es nun zunächst sein, die Mittel hierfür zu beschaffen, dann wird eine Lotterie beabsichtigt und endlich hofft man, dass von den Landständen eine staatliche Unterstützung bewilligt werde.

AUKTIONEN.

x. — *Berliner Kunstauktion.* Am 10. Juni versteigert *R. Lepke* in Berlin einige kleinere Sammlungen von Kupferstichen, Radirungen, Schabkunstblättern, Farbendrucken, nebst einigen Grabstichelblättern, Handzeichnungen und Aquarellen, im ganzen 620 Nummern.

x. *Kölner Kunstauktion.* Die Firma J. M. Heberle (Lempertz Söhne) in Köln a/Rh. versteigert am 9. Juni u. f. T. die kulturhistorischen Sammlungen aus dem fünfeckigen Turme der kgl. Burg zu Nürnberg, bestehend aus Töpfereien, Fayencen, Porzellanen, Glas, Elfenbein und Edelmetallarbeiten, unter diesen viele Ringe und Amulette, Bronze- und Zinnsachen, Zunftgegenstände, Schüsseln, Dosen, Stöcke, Pfeifen, Stein-, Horn- und Lederwerk, Bücher, Manuskripte, Textilerzeugnisse, Spiele, Waffen aller Art, Musikinstrumente aller Zeiten und Völker, Holzschnitzereien, Möbel, Gemälde, Miniaturen und Kupferstiche. Der Katalog umfasst 2217 Nrn. und ist mit 8 Lichtdrucken ausgestattet. Auf diese sehr bemerkenswerte Versteigerung kommen wir später zurück.

—y. Die dritte Abteilung der reichen *Kupferstichsammlung von Alf. Coppenrath* in Regensburg versteigert Börner in Leipzig am 12. Juni. Der Katalog weist über 2700 Nrn. auf und enthält eine grosse Anzahl von Künstlern aller Schulen. Dürer und die Kleinmeister, Anonyme und Monogrammisten, Schrotblätter, Schongauer und Isr. von Meckenem sind aus der alten Zeit, Hollar, Dietrich, G. F. Schmidt und Ridinger aus neuerer Zeit hervorzuheben und an sie schliesst sich das überaus reiche Werk des J. A. Klein an, das der verstorbene Besitzer bekanntlich mit besonderem Fleisse sammelte. Auch mehrere niederländische Meister bringen Hervorragendes, besonders Lucas v. Leyden, die Wierix, Rembrandt, Ostade, ebenso Goltzius und die Stecher nach Rubens. Von italienischen Meistern sind Marc-Anton, viele Helldunkelblätter und Raph. Morghen hervorzuheben. In der französischen Schule sind es insbesondere die besten Bildnisstecher, wie Edelinck, Nanteuil, Ficquet u. a., so wie die Meister der galanten Darstellungen, die sich im Katalog zerstreut finden, unter denen insbesondere Beauvarlet, Dennel, Gaillard, R. de Launay und ähnliche die Aufmerksamkeit des Sammlers fesseln werden. Endlich ist auch das Ornamentale sehr reich vertreten; neben den Kleinmeistern suche man bei den beiden de Bry, bei Holbein (Borduren und Titelblätter), bei Boivyn, Virgil Solis und insbesondere in der Abteilung der Anonymen und man wird viel Erwerbenswertes finden. Selbst vom Meister der Kraterographie vom J. 1551 sind einige sehr seltene Pokale vorhanden.

R. G. *Versteigerung Prosper Crabbe.* Am 12. Juni findet in Paris bei Sedelmeyer die Versteigerung einer ausserordentlich wertvollen Gemäldesammlung statt. Der verstorbene Senator Prosper Crabbe in Brüssel hatte nicht nur eine Menge von Werken der bedeutendsten französischen Maler unseres

Jahrhunderts zu erwerben gewusst, auch was er an Bildern alter Meister, besonders Niederländer Künstler besass, verdient alle Beachtung und hebt den Wert seines Bilderschatzes. Aufmerksame Besucher der centennalen Kunstabteilung auf der vorjährigen Pariser Weltausstellung werden die vorzüglichen Werke der französischen Schule, welche aus Crabbe's Galerie der französischen Kunstausstellung zur Zier gereichten, noch in der Erinnerung haben. Zwei Hauptwerke von *Corot* „Abend" und „Morgen", Landschaften grossen Stiles und von entzückender Harmonie des Kolorits, stammten aus der Kollektion Crabbe. Von *Delacroix* hatte Crabbe eine meisterhafte „Tigerjagd" (1854) beigesteuert, von *Narcisse Diaz* die bekannte „Meute sous bois", von *Géricault* eine lebendige „Artilleriecharge", von *Meissonier* ein bedeutendes Bild: le guide; armée du Rhin et de la Moselle (1797), eine figurenreiche Komposition, von *Théodore Rousseau* eine herrliche Eichengruppe, von *Alfred Stevens* eine Fédora, von *Troyon* wieder ein Hauptwerk, der „départ pour le marché (1859) und eine weisse weidende Kuh. Schon diese Auswahl von Werken gestattet einen Schluss auf den Wert der ganzen Sammlung. Das nach dem Muster des Kataloges der Sammlung Secrétan mit guten Heligravüren reichlich ausgestattete Verzeichnis führt noch eine Menge gute Bilder der französischen und belgischen Schule auf, von *Decamps, Dupré, Fromentin, Gallait, Leys, Madou, Millet, Ricard, Willems.* Zu diesen Ölbildern gesellen sich noch einige vortreffliche Aquarelle von *Meissonier.* Von den Werken *alter* Meister sei zunächst erwähnt ein schöner *van Goyen* (aus der Sammlung San Donato), voll signirt und mit der Jahreszahl 1646. Es ist eine weite Winterlandschaft mit Harlem in der Ferne und zahlreichen Schlittschuhläufern belebt. Der *Rembrandt* der Sammlung Crabbe, das Bildnis eines Admirals, vom Jahre 1655 ist ein vorzügliches Bild des Meisters, Bode hat es in seinen „Studien" eingehend gewürdigt. *Rubens* ist ebenfalls gut vertreten mit einigen Bildnissen, einer heil. Familie, für deren Authentizität der Katalog zahlreiche Gutachten anführt und einigen Skizzen und Studien. Dem *Jacob Ruisdael* wird ein Seebild zugeschrieben und von *Ter Borch* ein interessantes Bildnis einer sitzenden Frau aufgeführt. Auch ein vorzüglicher *Frans Hals* fehlt nicht (ein Violinspieler mit einer Frau) und *Nicolas Maes* erscheint mit einem Bildnis eines Prinzen von Oranien. Die *Potter, Teniers* und *Ostade* sind ebenfalls beachtenswert. Die ältere französische Schule wird gut repräsentirt durch eine Pastorale von *Boucher*, einen gefälligen Mädchenkopf von *Greuze*, ein Doppelbild von Bossuet und den Dauphin von *Largillière*, das Porträt der Mme. de Flesselles von *Nattier* und durch ein weibliches Bildnis von *Tocqué.* Die meisten von den 53 Bildern, welche zur Versteigerung gelangen, sind in dem Sedelmeyerschen Katalog gut wiedergegeben worden.

—

ZEITSCHRIFTEN.

Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen. XI. Bd. 2. Heft.
Der Haarlemer Maler Johannes Molenaer in Amsterdam. Von W. Bode u. A. Bredius. (Mit einer Lichtdrucktafel.) — Über einige Zeichnungen des Meisters E. S. Von M. Lehrs. (Mit einer Lichtdrucktafel.) — Über einige verkannte Bilder Hans Baldung Griens. Von F. Harck. (Mit Abbild.) — Versuche der Ausbildung des Genre in der florentiner Plastik des Quattrocento. Von W. Bode. (Mit 2 Lichtdrucktafeln.) — Die Handzeichnungen des Hamburger Goldschmiedes Jakob Moers in der Ornamentstichsammlung des kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin. Von A. Winkler.

Bayerische Gewerbezeitung. 1890. Nr. 10.
Spielwaren und Spielwarenindustrie. Von Th. Kramer. — Kunstbeilage: Modernes französisches Kristallglas. Photochromolithographie.

The Magazine of Art. Nr. 116.
Current art. The royal academy. II. Von M. H. Spielmann. (Mit Abbild.) — Portraits of Robert Browning. III. Von W. R. Rossetti. (Mit Abbild.) — The work of Morel-Ladenil. Von L. F. Day. (Mit Abbild.) — Museums as aids to technical art instruction. Von E. F. Strange. — The national Gallery of Ireland. II. Von W. Armstrong. (Mit Abbild.) — Kunstbeilage: A. study of eats. Nach dem Gemälde von J. E. Lambert, radirt von E. Gaujeau.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN KÖLN
Heugasse 58. Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 29. 19. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

AUS DEM MÜNCHENER KUNSTLEBEN.

β. Die grosse Redeschlacht über das Kunstbudget des bayerischen Staates ist vorüber. Bayerns gewaltigste Helden und Kunstkenner haben ihr Votum gegen die ganze moderne Malerei in die Welt hinaus geschleudert. Leider besitzt München keinen Aristophanes, um in zutreffender Weise diese ergötzliche Komödie zu verewigen, die zwar der Kunst in ihrem Wesen ebenso wenig etwas geschadet hat, wie die verschiedenen Ministerien seit 1870 dem Gedeihen Frankreichs. In materieller Beziehung aber — und es hatte den Anschein, als wäre es darauf speziell abgesehen gewesen von diesen Männern, die sich mit Vorliebe „Patrioten" nennen — in materieller Beziehung schaden derartige Volksvertreter viel mehr, als sie an annehmbaren Dingen zu Tage fördern; wenn das bayerische Volk einigermassen vorurteilsfrei die Sache zu betrachten verstände, dann wären dergleichen Kandidaten für die Zukunft dem Trödelmarkte verfallen, wie altes Eisen. Es bedurfte des Eingreifens eines Mitgliedes des königlichen Hauses, um den angezettelten Unfug der „Patrioten" zu dämpfen, und so ist denn wirklich der kolossale Betrag von vollen 100000 Reichsmark (20000 waren projektirt) für Staatsankäufe zu Kunstzwecken ausgesetzt worden. Wenn man bedenkt, dass die internationale Ausstellung von 1888 allein einen Umsatz von über 1 Million Mark aufwies, all die zahlreichen Privatverkäufe gar nicht mit eingerechnet, dass ferner die erste, von vielen Seiten mit Misstrauen unternommene Jahresausstellung ganz allein auf ihrem Territorium einen Umsatz von einer halben Million ergab und wenn man weiter überlegt, was mit diesem Umsatze sonst alles in Beziehung steht, wir wollen bloss das Wort „Fremdenverkehr" nennen, (der sich glücklicherweise durchaus nichts um die Kunstanschauungen der bayerischen Kammerpatrioten schert), so mag daraus erhellen, dass ein jährlich ausgesetztes Budget von 100000 Mark etwa der Stadt München zur Ehre gereichen würde, für einen Staat von über fünf Millionen Einwohnern aber geradezu ein Pfifferling genannt zu werden verdient.

Indessen haben all diese Vorkommnisse nicht vermocht, irgendwie hindernd in das innere künstlerische Leben Münchens einzugreifen. Münchens Künstlerschaft arbeitete unterdessen an der Ausführung der zweiten Jahresausstellung. Die erste, von vielen Seiten mit Achselzucken und Misstrauen aufgenommene, vom „kunstsinnigen" Publikum zum Teil mit direktem Widerspruch begrüsste und angefeindete Unternehmung dieser Art schloss mit einem Reinertrag von über 40000 Mark ab, ein Resultat, an dem selbst der eingefleischteste Gegner nicht zu rütteln vermochte. Wo der finanzielle Erfolg ist, da schweigen auch bald die Widersacher, denn Zahlen sind in den meisten Fällen ausschlaggebender als Meinungen, zumal wenn die letzteren von Leuten ausgehen, die mit der Kunst absolut in gar keinem andern Zusammenhange stehen, als dass sie etwa nach ihrer Pensionirung daran denken, zu Palette und Pinsel oder Feder zu greifen. Und die sind ja nie ernst zu nehmen, wenn sie sich auch selbst ein gewisses Gewicht beilegen. So sieht denn der Glaspalast in seinen weiten Räumen wiederum die Künstlerschaft mit ihren Arbeiten einziehen; die

Zahl der Fremden, dazu die geladenen Gäste aller Nationen, welche teilnehmen, ist keine geringe. Deutschland und Österreich werden vor allem trefflich vertreten sein; Frankreich, das in seinen Künstlern immer freundschaftliche Beziehungen zu München unterhielt, wird hinter den vergangenen Ausstellungen in Bezug auf seine Beteiligung nicht zurückbleiben; das Gleiche gilt von den Niederlanden und Italien. Spanien hat im Laufe des Sommers seine eigene grosse Kunstausstellung zu Madrid und wird also seine Hauptrepräsentanten im Vaterlande fesseln. Gänzlich fehlen werden die Künstler der pyrenäischen Halbinsel indessen keineswegs. Was England und die dort lebenden Künstler betrifft, so stellen sie ja bekanntermassen nie in sehr umfangreichem Massstabe auf dem Kontinent aus, indessen begegnet man doch immer einigen Namen von Bedeutung, Alma Tadema, Whistler und Herkomer, die mit ihren Arbeiten in München stets die Anerkennung fanden, die ihnen auch anderweitig gezollt wird. Wir haben eben keine Lords, welche Bilder zu hohen Preisen kaufen wollen und bezahlen können, Bayern schon in erster Linie nicht, obschon es an adeligen Guts- und Brauereibesitzern nicht fehlt.

Im Glaspalaste selbst ist eine Änderung von radikaler Natur getroffen worden. Früher galt es als Bevorzugung, wenn Bilder in die Mittelsäle mit Oberlicht gehängt wurden, als ein moralisches Todesurteil, wenn sie in den sogenannten Friedhöfen, deren man zwei unterschied, den nördlichen und den südlichen, untergebracht wurden. Diese „Friedhöfe“ waren eine Reihe von Kabinetten auf der Nord- und Südfront des Glaspalastes, mit Seitenlicht versehen, mithin dazu angethan, mittelmässige Bilder mit immerhin annehmbaren Qualitäten vollends ganz tot zu machen. Diese Friedhöfe, um für alle Zukunft Unzufriedenheiten der schlimmsten Art wenigstens vorzubeugen, sind gefallen und die sämtlichen Räume sind in brillant erleuchtete Oberlichtsäle verwandelt. Die Zahl der angemeldeten Kunstwerke beträgt etwas über das Doppelte dessen, was untergebracht werden kann, dem Vorjahre gegenüber ein bedeutender Zuwachs, denn damals wurde etwa ein Viertel der Angemeldeten ausgeschieden. München ist eben als Markt stetig im Steigen begriffen. Das sieht man auch im Auslande ein und verschmäht deshalb eine Aufforderung zum Ausstellen nur da, wo der Absatz im eigenen Lande gesichert ist.

Inzwischen verfehlte eine Reihe von Kollektivausstellungen im Kunstvereine nicht, diesem etwas auf den Sand geratenen Institut, das zu einer Versorgungsanstalt für höflichkeitsbeflissene Künstler auszuarten drohte, neue Freunde zuzuführen, auch vielleicht den Anstoss zu geben zu einer unserer Zeit entsprechenden Umgestaltung, deren Endresultat nicht in persönlicher Zu- oder Abneigung besteht, wenn es sich um Ankäufe handelt.

Den Reigen eröffnete Frau *Tina Blau-Lang* mit einer Reihe von Studien, Skizzen und fertigen Bildern, die in verschiedenster Art gehalten, das reiche künstlerische Auffassungsvermögen der Dame charakterisiren. Was in erster Linie an ihren Sachen auffällig erscheint, ist das stets frische Treffen jener Eigenheiten, die für ein jeglich Land das Ausschlaggebende bilden; man möchte es am besten als den „Lokalton“ bezeichnen. Ihre Praterbilder geben in gleichem Masse den Charakter jener Donauuferpartien wieder, wie sie bei der Darstellung einer ungarischen Dorfgasse das Spezifisch-Lokale zu treffen versteht, und was auch ihre italienischen Bilder, die Bilder von Rothenburg, niederländische und andere Motive auszeichnet. Bekanntermassen ist es durchaus nicht jedes Künstlers Sache, sich solch verschiedenen Dingen immer mit gleichem Geschick zu nahen, zumal bei jenen nicht, die an bestimmten Rezepten festhaltend die ganze Welt durch eine so oder so gefärbte Brille betrachten oder sich von „Verständigen“ sagen lassen, worin eigentlich das Wesen einer italienischen, niederländischen oder meinetwegen Schweizerlandschaft bestehe. Die wissen es natürlich immer am allerbesten! Zweifelsohne steht es fest, dass der grössere Teil der „Auslandsmaler“ Dinge macht, die an sich möglicherweise sehr gut, doch dem Charakter des Originales keineswegs entsprechend sind. Bei Tina Blau's Arbeiten drängt sich einem unwillkürlich das Gefühl auf, es müsse so und nicht anders gewesen sein, denn aus allem spricht eine ebenso grosse Unbefangenheit wie Wahrheitsliebe; die Künstlerin lässt sich nicht von irgend welcher Voreingenommenheit leiten, sondern geht ihren Motiven direkt zu Leibe und macht aus ihnen keine geschminkten Komödianten.

Die zweite der wirklich bedeutsamen Kollektivausstellungen, die eigentlich einzig und allein ein abgerundetes Bild von dem künstlerischen Können und Wollen einer Individualität abzugeben vermögen, bestand in allerlei Arbeiten von *Olaf Hellqvist,* der während mehrerer Jahre in München, später in Paris, zuletzt in Berlin lebend, ein schlagendes Beispiel dafür bot, wie sehr man eine durchaus gesunde und wahre Anschauung der Dinge in künstlerischem Gewande geben könne, ohne in jene Absurditäten zu

verfallen, deren Kultivirung neuerdings von manchen mehr wie ein Sport denn wie eine ernsthafte Lebensaufgabe betrieben wird. Hellqvist (1851 am Mälarsee in Schweden als der Sohn eines armen Schusters geboren) war Freilichtmaler im besten Sinne des Wortes, lang ehe die Karikatur dieser Bestrebungen als offizielle Erscheinung in Münchener Künstlerkreisen auftrat. Er gehörte nicht zu denen, die Sonnenlicht mit Milchsuppenfarbe verwechseln, vielmehr ging durch sein ganzes Streben ein Zug von kräftiger, männlicher Gesundheit, mochte es sich nun um landschaftliche Bilder oder um grössere figürliche Kompositionen handeln. Dass man historische Begebenheiten darstellen könne, ohne den akademischen Zopf dabei herauszukehren oder theatralische Posen mit schön gruppirten Stillleben als Hauptsache zu betonen, das hat er in verschiedenen grossen Schöpfungen bewiesen (Brandschatzung von Wisby durch die Dänen, Hussens Gang zum Scheiterhaufen, Einschiffung der Leiche Gustav Adolfs etc.). Studien und Skizzen zu diesen, die vor allem auch in äusserst künstlerischer Weise die kostümliche Seite der Sache zeigten, im Vereine mit einer grossen Reihe von frisch der Natur abgelauschten Dingen, auch ganz moderner Natur, geben eine klare, volle Kenntnis von der reichen Beanlagung und Thätigkeit des Mannes, dessen dunkles Geschick von seinen Freunden nicht weniger betrauert wird, als von seiner Familie. Er hatte sich durch eigene Kraft, durch ganz namenlose Energie von unten heraufgearbeitet, ein Genie in des Wortes bester Bedeutung, ein Künstler von echtem Geblüt, nicht verwandt mit jenen künstlerischen Manufakturisten, die mit blecherner Gelecktheit immer wieder den gleichen Quark, ein paar Hosen, Röcke oder Kutten, malen und — verkaufen. Ja, wenn die wahre Kunst gleichbedeutend wäre mit jener Melkkuh, die in verschiedenen Ateliers ihre strotzenden Euter durch Kunsthändler bedienen lässt, dann gäbe es vielleicht nicht so viele veritable Schuster auf diesen Gebieten, Schuster, die ein Ansehen geniessen, als wären sie weiss Gott was.

Nachher kam Prof. *Holmberg* mit einem ganzen Saal voller Arbeiten aus früherer und späterer Zeit, wobei er nicht unterliess, die Beschauer auf die „erste Arbeit nach der Natur“ aufmerksam zu machen, eine kleine Koketterie, die vielleicht manchen entzückte, manchen aber auch nicht. Offenbar hat der Künstler sehr viel Pietät für seine eignen Arbeiten. Holmberg war Schüler von Wilhelm Diez, das sprach aus sehr vielen der ausgestellten Objekte; gab es ja doch in der Diezschule eine Zeit, da jeder als ein ganz niederträchtiger Kerl angesehen wurde, der nicht in paralleler Weise mit dem Lehrer dachte und malte. Holmberg hat sich von den Unarten der Schulanschauung vollständig losgesagt und kann heute durchaus nicht mehr in jenem Sinne unter die Diezschüler gezählt werden, als ob er an seines Lehrers Art sich festgesogen hätte; auch ist er weit davon entfernt, sein Heil lediglich in Raubrittern, Schwedenkostümen oder Uniformen des siebenjährigen Krieges zu suchen, welche drei Dinge die Hauptrequisitenkammer des genialen Lehrers bilden. Vielmehr begegnen wir in Holmberg einer äusserst vielseitigen Natur. Seine Intérieurs sind mit einer Feinheit im Verständnis der architektonischen Wirkung behandelt, die es deutlich zeigt, dass er diese Studien nicht so schlechtweg einfach als Hintergrund oder Umgebung für irgend ein Figurenbild machte. Vielmehr giebt er sie im einzig richtigen Sinne, nämlich als wären Raum und Figuren untrennbare und gleich bedeutungsvolle Dinge, wie es ja auch in der That der Fall ist. Seine Porträts zeigen zuweilen bei aller fabelhaften Geschicklichkeit, die in technischer Beziehung darin liegt, ein leichtes Hinneigen zur „gefälligen“ Seite; vorzüglich jedoch war dabei eine Gouacheskizze zu dem Porträt des Prinzregenten von Bayern. Unter den landschaftlichen Arbeiten befanden sich ebenfalls verschiedene, die grosses Empfinden für feine Tonerscheinung zeigten; einige andere aber, bei denen sich der Künstler ganz frei gehen liess und ohne Erinnerung an Erlerntes arbeitete, waren von vorzüglicher Frische und Wahrheit. (Schluss folgt.)

NORDWESTDEUTSCHE GEWERBE- UND INDUSTRIEAUSSTELLUNG IN BREMEN 1890.

Von D. Kropp jr. in Bremen.

In den Anlagen des Bremer Bürgerparkes, auf einem 380000 qm grossen Flächenraum, ist am 1. Juni eine Ausstellung eröffnet worden, welche auch in architektonischer Beziehung allgemeines Interesse erregt. Die zahlreichen Bauten dienen zur Aufnahme von Ausstellungen der Gewerbe und Industrie, des Handels und der Schifffahrt, der Kaiserlichen Marine, der Hochseefischerei, der Kunst und des Gartenbaues. Einige Bauten sind mit Naturtreue alten Vorbildern aus der Renaissancezeit nachgebildet, während die Hauptausstellungsgebäude sich als selbständige, dem Zeitgeiste angepasste Schöpfungen des Architekten *J. G. Poppe* in Bremen darstellen. Gleich das Eingangsthor zeigt eine solche Nach-

bildung eines alten Bremer Stadtthores und das Verwaltungsgebäude ist demselben in malerischer Wirkung zur Seite gestellt. Durch dieses Thor gelangt der Besucher vor den Hollersee, dessen umgebende, geradlinigen Alleen und Bosketts im Gegensatze zu den andern Parkanlagen im französischen Charakter erscheinen und diesem Teil des Parkes einen vornehmen Eindruck verleihen, welcher noch durch das neue fürstliche Parkhaus mit seinen hochragenden Kuppeln erhöht wird. Der gewaltige, im italienischen Spätrenaissancestil erdachte Bau verdankt seine Entstehung der Ausstellung und ist massiv mit Benutzung von Eisenkonstruktionen in der kurzen Zeit von neun Monaten nach den Entwürfen des Architekten *Poppe* von dem Architekten *Rauschenberg* ausgeführt. Er bedeckt einen Flächenraum von 6400 qm, der mittlere Kuppelbau hat eine Höhe von 45 m. Die Gesamthöhe beträgt mit Einschluss der laternenartigen Spitze 70 m. Auf der linken Seite des Hollersees überragt die Maschinenhalle mit ihren vier Türmen die Alleen. Ihre Bauart ist einfach, dem absolut praktischen Dienste des Gebäudes angepasst. Neben der Maschinenhalle ist das Architektenhaus nach einem Entwurfe des Architekten Rauschenberg zum Teil in byzantinischer Bauart errichtet und zeichnet sich durch seine originelle Bemalung aus. In diesen Räumen haben die Architektenvereine und die Behörden ihre Pläne und Modelle zur Schau gebracht.



Hauptgebäude der Nordwestdeutschen Gewerbe- und Industrieausstellung in Bremen.

Auf der dem See entgegengesetzten Seite des Parkhauses befindet sich der Hauptausstellungsplatz, der sogen. Fontänenplatz, welcher Anklänge an die Pariser Weltausstellung aufweist. Der Besucher erblickt von den Terrassen des Parkhauses aus ein imponirendes Panorama mit den drei grossen Ausstellungsbauten, links die Marinehalle, rechts die Kunsthalle und im Hintergrunde das Hauptausstellungsgebäude. Inmitten dieser architektonischen Umrahmung rauschen die Wasserkünste, Fontänen und Kaskaden mit reichem figürlichen Schmuck, und die Gartenbaukunst war bemüht, die Fluren herrlich zu schmücken. An die Zeit der „fürstlichen Baumeister“ des 17. und 18. Jahrhunderts erinnernde Palastarchitektur, den Zwecken jedesmal mit Geschick angepasst, hat den Gebäuden einen grossartig monumentalen Charakter verliehen, der es bedauern lässt, dass diese Werke leider nur aus Holz und für die kurze Zeit von vier Monaten geschaffen wurden.

Das Marinegebäude hat einen Flächeninhalt von 3200 qm und dient zur Ausstellung der kaiserlichen Marine, des Norddeutschen Lloyd, der Weserwerfte, der Hochseefischereigesellschaften und der naturwissenschaftlichen Sammlungen.

Die Kunsthalle, äusserlich durch einen ionischen Säulengang mit antiken Skulpturen und Wandgemälden, Motive aus dem Hellas und aus Rom, erkennbar, besetzt 1650 qm Bodenfläche, und 2000 qm Wandfläche dienen zur Aufnahme von ca. 1400 Gemälden

deutscher Künstler. Als Auszeichnungen werden 20 goldene Eichenzweige verliehen.

Das Hauptausstellungsgebäude zeichnet sich durch die reiche Gliederung der Fassade und eine glückliche Grundrisslösung aus. An das, von einer 60 m hohen Kuppel überragte vordere Querschiff schliessen sich seitlich im Halbkreise offene Wandelbahnen mit quadratischen Pavillonbauten an, somit das Längsschiff verdeckend und der Fassade einen guten Abschluss nach dem Fontänenplatz hin gebend.

An dieses um acht Stufen erhöhte Querschiff schliesst sich das Längsschiff an, welches wieder in eine Kreuzhalle einmündet. Ein grosser Erweiterungsbau legt sich rechts an das Längsschiff. Das ganze Gebäude umfasst einen Flächenraum von 14000 qm. Während die maschinentechnische Industrie namentlich in der Maschinenhalle Aufnahme fand, dient das Hauptgebäude zur Ausstellung der Gewerbe und Kunstgewerbe und ist hervorragend beschickt worden. Besonders treten die Zimmerausstattungen, die Metallarbeiten, darunter die Edelmetallindustrie, ferner die textilen Künste, die Oberstein-Idarer Achatindustrie, die graphischen Künste, der Wagenbau, die chemische Industrie, die Nahrungs- und Genussmittel u. a. hervor.

Das letzte grössere Ausstellungsgebäude, welches noch zu erwähnen bleibt, ist die Handelsausstellung. Im Gegensatze zu der Architektur der übrigen geschilderten Bauten ist jenes im Charakter der Renaissance (1600) erbaut, den Handelshäusern gleichend, wie sie in den glänzenden Zeiten der Hansa die Kaufleute besassen. Der Inhalt des Gebäudes ist überaus interessant und in vortrefflicher Weise vorgeführt, wozu die Künstler, Bildhauer *D. Kropp,* die Maler *Hellgrewe, Bollhagen* und *Mühldörfer,* wesentlich beigetragen haben.



Das Marinegebäude der Nordwestdeutschen Gewerbe- und Industrieausstellung in Bremen.

Wie auf allen Ausstellungen, so dienen auch auf der Nordwestdeutschen Ausstellung eine grössere Anzahl kleinerer Bauwerke zu Restaurationszwecken. Hier waltete nun das Bestreben, denselben einen originellen Charakter zu verleihen, und so entstanden u. a. ein niedersächsisches Bauerngehöft und eine Alt-Bremer Strasse. Letztere ist eine äusserst anheimelnde Anlage mit ihren hübschen Giebelbauten im Stile des 16., 17. und 18. Jahrhunderts.

Während das vordere, am Eingange befindliche altdeutsche Haus, „Zum Bremer Schlüssel“, mit wirklich alter entliehener Ausstattung als Weinkneipe dient, sind in den Ausluchten der Häuser in der Strasse Verkaufsläden der verschiedensten Art ein-

gerichtet. Mit besonderer Liebe hat der Architekt *A. Dunkel* dieser Anlage seine Thätigkeit gewidmet und streng nach alten Vorbildern gearbeitet, wie wir sie in Ortweins Renaissance so trefflich dargestellt finden.

Die Ausstellung wird von drei grossen deutschen Elektrizitätswerken beleuchtet, mit einer Lichtstärke, welche zur Beleuchtung einer Stadt von 80000 Seelen ausreichen dürfte. In diesem feenhaften Glanze erscheinen die Bauten abends von imposanter Wirkung, und es darf wohl behauptet werden, dass diese Ausstellung nicht nur das grösste, bis jetzt in Deutschland abgehaltene Unternehmen dieser Art ist, sondern auch an Gebotenem unerreicht dasteht.

BÜCHERSCHAU.

x. — *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild.* Von diesem rüstig und im Geiste seines erlauchten Schöpfers fortschreitenden Werke liegt jetzt die 109. Lieferung vor. Reich und von den ersten einheimischen Künstlern illustrirt, enthält die Lieferung eine Fülle von anziehenden Mitteilungen aus dem schönen Kärnten. Dieses neue (6.) Heft des Bandes „Kärnten und Krain“ bringt aus der Feder des auch als Kunstfreund bekannten Besitzers des landschaftlich herrlichen Schlosses Viktring, Max von Moro, den Schluss des belehrend und anziehend geschriebenen Artikels über die Burgen, Ortsanlagen und Typen von Bauernhäusern in Kärnten. Unter den Burgen erfreut uns vor allem das von *Rudolf Bernt* wirkungsvoll geschaffene Bild der mit blossen Worten schwer zu beschreibenden Feste Hochosterwitz mit ihren 14 Thoren, mächtigen Türmen und Zugbrücken. Die zur Illustrirung der Ortsanlagen (Dörfer, Märkte und Städte) und der Anlage und des Baues der Bauernhäuser in den verschiedenen Teilen Kärntens, sowie ihrer inneren Einrichtung dienenden ebenso instruktiven wie hochpoetischen Bilder hat *Hugo Charlemont* zur Ausführung gebracht. Hierauf beginnt eine mit voller Kenntnis des Stoffes und mit Liebe zur Sache durchgeführte volkstümliche Darstellung der Entwicklung der Musik in Kärnten. Ausser einer duftig gezeichneten Schlussvignette (Amor sitzt auf einer Weinranke und schlägt die Zither) von Professor *Karl Karger* enthält der Artikel ein naturalistisch durchgeführtes, den Volkscharakter vortrefflich erfassendes Bild: „Ein Kärntner Quintett“ darstellend, von *Felician von Myrbach.* Das „in Wort und Bild“ so interessant gestaltete Heft bringt auch den Anfang des der „Architektur in Kärnten“ gewidmeten Artikels. Konservator *Matthias Groesser* und Professor *Johann Reiner* haben sich in diese Arbeit geteilt. Jener schildert die kirchliche Bauthätigkeit vom 8. Jahrhundert unserer Zeitrechnung bis zur Renaissance. Die Hauptpunkte der Schilderung, wie die Gurker Gruftkirche, die Leonhardkirche im Lavanthal, die Kirche Maria-Saal, werden durch die von Professor *Viktor Luntz* sorgfältig ausgeführten Abbildungen veranschaulicht. Professor *Reiner* macht uns mit einem herrlichen Werk der Frührenaissance bekannt: mit dem Schloss des Fürsten Porcia in Spittal, das Lübke als den reichsten Palasthöfen Italiens ebenbürtig bezeichnet. *Rudolf Bernt* hat den Hof dieses baulichen Kunstwerkes, welches in keinem der österreichischen Kronländer einen Rivalen besitzt, im Bilde zur wirkungsvollen künstlerischen Darstellung gebracht. Die zahlreichen Abbildungen dieses neuesten Heftes, im Holzschnitt unter der Leitung von Prof. *Wilhelm Hecht* ausgeführt und in der k. k. Hof- und Staatsdruckerei sorgfältig gedruckt, bringen die Eigentümlichkeit der einzelnen Künstler zur vollsten Geltung und erfreuen durch die Wahrung der künstlerischen Individualität auch das Auge des Kunstfreundes.

KONKURRENZEN.

x. — *Für die malerische Ausschmückung des Rudolphinums in Prag* wird ein Wettbewerb ausgeschrieben. Zur Teilnahme sind alle Künstler berechtigt, die in Österreich-Ungarn geboren oder ansässig sind. Die Entwürfe sind bis 15. März 1891 an die Direktion der böhmischen Sparkasse in Prag einzusenden und mit Motto zu versehen. Es sind drei Preise, 3000, 2000 und 1000 Gulden ö. W. ausgesetzt. Das nähere Programm ist von der Kanzlei der Hausinspektion des Rudolphinums zu beziehen.

PREISVERTEILUNGEN.

*** *Die Ehrenmedaille des Pariser Salons* im Industriepalast ist dem Landschaftsmaler *L. Français* zuerkannt worden.

*** *Von der Berliner Kunstakademie.* Der Preis der Dr. Paul Schultze-Stiftung im Betrage von 3000 M. zu einer Reise nach Italien ist dem Bildhauer *Wenck* nach einem Wettbewerbe zuerkannt worden, dem als Aufgabe die durchgeführte Reliefskizze eines antiken Ringkampfes mit Zuschauern zu Grunde lag. — Zu dem Wettbewerb um den grossen Staatspreis für Geschichtsmalerei sind nach bestandener Vorprüfung die Maler *Sterry* und *Lugan* aus Berlin und *Mosson* aus Düsseldorf zugelassen worden.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Der Geschichtsmaler Professor Eduard von Gebhardt* in Düsseldorf ist nach stattgehabter Wahl zum stimmfähigen Ritter des Ordens pour le mérite für Wissenschaften und Künste ernannt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

H. A. L. *Königl. Kupferstichkabinett in Dresden.* Bei der am 3. Mai von Prestel in Frankfurt a. M. veranstalteten Versteigerung der berühmten Handzeichnungssammlung von *William Mitchell* erwarb das Königl. Kupferstichkabinett zu Dresden folgende höchst wertvolle Stücke: 1) *Dürer*, Entwurf eines Bibliothekzeichens für Dürer. 2) Derselbe, Kinderköpfchen auf grüngrundirtem Papier. 3) *Hans Holbein d. j.*, Kopf einer jungen Frau. 4) *Nikolaus Manuel Deutsch*, Wappenhaltende Frau. 5) *Martin Schongauer*, Brustbild eines Schergen. — Sämtliche Erwerbungen sind gegenwärtig im Oberlichtsaal des Kabinetts zur allgemeinen Besichtigung ausgestellt.

J. S. *Das Königl. Kupferstichkabinett zu Berlin* hat in diesem Jahre sechs Zeichnungen von *Dürer* erworben; drei von diesen stammen aus der Wiener Sammlung Klinkosch, die im April 1889 versteigert wurde, drei sind auf der Auktion der Sammlung Mitchell, die kürzlich in Frankfurt zur Auktion kam, gekauft worden. Die drei Klinkoschblätter sind Federzeichnungen; das ansprechendste und wertvollste dürfte eine mit dem Monogramm Dürers und der Jahreszahl 1511 bezeichnete „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ sein. Maria hat sich auf einer Anhöhe unter einem Baume niedergelassen, nach links gewandt, hält sie das nackte, zu ihr

aufblickende Kind zwischen den Knieen. Hinten rechts schreitet der heil. Joseph mit dem Reisegepäck herzu. Im Hintergrund links eine Stadt an einem Fluss. Die Ausführung ist leicht und skizzenhaft, aber von einer entzückenden Frische. Das aus der Sammlung Festetics (1848) herrührende Blatt ist bei Ephrussi, S. 186, in verkleinertem Massstabe abgebildet, in Originalgrösse wie die beiden folgenden Zeichnungen im Auktionskatalog der Sammlung Klinkosch (Wien, Wawra 1889). Die zweite Zeichnung ist eine Landschaftsstudie, von Thausing (I, 128) als Waldpartie am Schmausenbuck bei Nürnberg bezeichnet. An einer von Steinen umkleideten Quelle sitzen links zwei Einsiedler; ein Rabe, der Speise bringt, fliegt herzu. Hochstämmige Bäume bilden den Hintergrund. Das Blatt trägt das Monogramm. Die Kreuztragung Christi zeigt uns die dritte Zeichnung. Christus, dem ein gefesselter Schächer folgt, tritt wenig hervor neben zwei figurenreichen Gruppen, im Vordergrund die heil. Frauen, von einem Kriegsknecht zurückgedrängt, im Hintergrund ein Zug Bewaffneter, an der Spitze drei Reiter; der vorderste im Turban trägt eine Fahne, das Fahnentuch zeigt den Reichsadler. — Die auf der Auktion Mitchell für das Kupferstichkabinett erworbenen Dürerschen Zeichnungen sind in Lippmanns Dürerwerk (Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen. Berlin, Grote) unter Nr. 73, 79 und 89 besprochen und in getreuen Faksimilereproduktionen herausgegeben. Der lautenspielende Engel, eine Silberstiftzeichnung auf graugrundirtem Papier mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1497 bezeichnet, bietet dem Erklärer ein schwer zu lösendes Rätsel. Der Engel mit mächtigem Flügelpaar hat die Gestalt eines älteren hageren Mannes, er steht auf einer Laute spielend, an eine niedrige Brüstung gelehnt. Thausing vermutet, dass Dürers Schwäher Hans Frey zu dieser phantastischen Darstellung Modell gestanden habe. Das treffliche Blatt stammt aus den Sammlungen Th. Lawrence, Woodburn, Coningham und Hawkins. Auf dem anderen Blatt sehen wir eine stark beleibte sitzende Frau mit dem Schlüsselbund an der Seite, in der Rechten eine Nelke haltend. Die Federzeichnung ist mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1514 bezeichnet. Das dritte Blatt ist eine lebensgrosse Studie zum Kopf des Apostels Paulus auf dem Bilde der sogenannten Vier Temperamente in München, eine Kreidezeichnung auf gelbbraungrundirtem Papier mit Monogramm und Jahreszahl 1526.

*** *Der Gründung eines Nationalmuseums in Bern*, welche vom Ständerat beschlossen worden war, hat nunmehr auch der Nationalrat zugestimmt, so dass das Museum gesichert ist.

NEUE DENKMÄLER.

*** *Die Ausführung des Luther-Denkmals für Eisenach* ist von seiten des Komitees dem Bildhauer Prof. *A. Donndorf* in Stuttgart übertragen worden, der für Eisenach auch das Denkmal Joh. Seb. Bachs geschaffen hat.

*** *Zum Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I.* Der Bundesrat hat nunmehr den Beschluss gefasst, das Denkmal für Kaiser Wilhelm I. in Berlin auf dem durch Niederlegung der Gebäude „an der Schlossfreiheit“ entstehenden Platze in Gestalt eines Reiterstandbildes zu errichten, und gleichzeitig den Reichskanzler ermächtigt, zur Gewinnung eines Entwurfs für das Denkmal einen engeren Wettbewerb auszuschreiben.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

* *Erzherzog Karl Ludwig* hat das Protektorat über die „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ in Wien übernommen und dadurch aufs neue die rege fördernde Anteilnahme bewährt, welche er allezeit künstlerischen Bestrebungen entgegenbringt. Der hohe Schutz, dessen sich die „Gesellschaft“ nun erfreut, wird ohne Zweifel auf das gemeinnützige Wirken derselben von segensreichem Einflusse sein.

* Nachdem Prof. *Griepenkerl* die letzten der für die Aula der Wiener Akademie bestimmten Gemälde nach den Entwürfen *Ans. Feuerbachs* vollendet hat, wurde Prof. *Niemann* mit der Aufgabe betraut, im Einverständnisse mit dem Architekten des Baues, Baron *Hansen*, einen Vorschlag für die dekorative Ausstattung der Decke auszuarbeiten. Derselbe fand die Genehmigung der Akademie und unterliegt gegenwärtig der endgültigen Beschlussfassung der höchsten Unterrichtsbehörde. Es steht zu hoffen, dass diese dem grossartig gedachten Ganzen ihre Zustimmung erteilen und Wien dadurch bald um ein Kunstwerk ersten Ranges bereichert werde.

*** *Das Lindenschmitsche Bild „Alarich in Rom“*, dessen Ankauf für das städtische Museum in *Görlitz* wegen des angeblich für ein städtisches Museum unpassenden Sujets abgelehnt wurde, verbleibt in Görlitz. Ein Stadtverordneter hat, wie der „Vossischen Zeitung“ geschrieben wird, die von dem Kunsthändler Stettenheim im Hamburg verlangte Summe von 4000 M. sofort zinslos vorgestreckt, um das Bild der Stadt nicht entgehen zu lassen.

*** *Der Schlussstein des Hauptturmes des Ulmer Münsters* ist am 31. Mai aufgesetzt worden. Damit ist der höchste Kirchturm der Christenheit zur Vollendung gebracht. Seine Höhe beträgt 161 m. Die Türme des Kölner Domes sind um 5 m niedriger.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN Heugasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 30. 26. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

AUS DEM MÜNCHENER KUNSTLEBEN.

(Schluss.)

Den bedeutendsten Eindruck unter diesen Kollektivausstellungen machte indessen zweifelsohne diejenige von *Hans Thoma* in Frankfurt a. M., der früher in München ansässig gewesen ist. Thoma's eigenartige Bedeutung war von Verschiedenen längst erkannt worden, zumal von selbständigen, jeder Konkurrenz fernstehenden Künstlern; indessen kamen seine zuweilen ausgestellten Arbeiten, da sie nur vereinzelt und dann zumeist in Gott weiss was für einer Umgebung gesehen worden, nie zu jener Geltung, wie nunmehr, da sie, einen ganzen Saal des Kunstvereins füllend, ein abgerundetes Bild von ungemein ansprechender Vielseitigkeit boten. Thoma ist in vielen Dingen eine mit Böcklin sehr nahe verwandte Natur; indessen fasst er ganz realistische Themata mit der gleichen Kraft an, wie Sujets aus der Welt der Phantasie. Ein Kornfeld bei Gewitterstimmung mit zwei Schnittern, ein Blick aus offenem Fenster nach üppig grünenden und blühenden Gärten, ein laubwaldbewachsener Abhang mit frisch gepflügtem Acker davor, Grossmutter und Enkel etc. etc. boten in der Unmittelbarkeit der Anschauung ungemein viel Frisches und Freies, die Farbe konnte kaum zu grösserer Kraft gebracht werden. Ein Flussufer mit Sonnenuntergang bei bedecktem Himmel, wo die Fläche des Wassers grausilbern glitzert, während einzelne wahrhaft feurige Strahlenbüschel, durch die Wolkenschichten fallend und auf den Wellen sich widerspiegelnd, die Hauptlichterscheinung bilden, kann eine geradezu unübertroffene Leistung genannt werden, da in den angewandten Mitteln ein so ausserordentlich feines Masshalten vorherrschte, die ganze Stimmung etwas so sprechend Wahres hatte, dass die Erreichung des Zweckes als eine vollständig geglückte bezeichnet werden muss. Nicht wenig trug dazu die reizende Staffage bei: die beim Baden durch das Erscheinen eines Satyrs aufgeschreckte weibliche Figur. Überhaupt spielen bei einer guten Anzahl von Kompositionen Thoma's die Geister des Waldes und der Quellen eine Hauptrolle. Bald ist es eine Nymphe, die am rauschenden Bache sitzt, während weiter rückwärts im blumigen Grunde männliche und weibliche Figuren einen Reigentanz aufführen, das Ganze in tiefer Stimmung nach Sonnenuntergang gehalten; bald zeigt uns Thoma einen bocksbeinigen Gesellen, im Hochwalde die Syrinx blasend, während draussen am Waldessaum ein fahrender Reitersmann den Tönen lauscht, die ihm ans Ohr klingen. Von ganz ausgezeichneter Schönheit ist der „Wächter des Liebesgartens", eine geharnischte gigantische Männerfigur, neben sich einen kauernden Löwen. Durch offene Bogenarchitektur rückwärts erschaut man einen arkadenumschlossenen Hof mit Brunnenarchitektur. Dort wandeln verschiedene feingezeichnete Frauengestalten und an eine Säule beim Eingange gelehnt steht eine nackte Jünglingsgestalt in graziöser Stellung, das Antlitz dem Garten zugewendet. Thoma erinnert in diesem Stücke sowie in seinem „Paradies" in manchen Dingen an Mantegna, den er offenbar genau studirt hat. Grossartig sind die „Stromschnellen bei Lauffenburg". Es ist dies ein kleines, auf hohem Felsen gelegenes Städtchen am Rhein, zwischen Schaffhausen und

Basel. Mächtige Nagelfluhbrocken sperren dort dem jungen Strome den Weg und in tosendem Wellenschlage rasen die grünen Wogen über die gewaltigen Hindernisse hernieder. Von ganz eigenem Reize und auch eigen in der einfachen Art der Technik sind mehrere grössere Bilder, die mit Aquarell untertuscht und dann mit Temperafarben leicht übergangen sind, wobei ausserdem die ganze Zeichnung in Konturen mit der Rohrfeder gehalten ist, so z. B. der Blick von oben in ein Thal des Taunus, ferner ein Blick vom Taunus nach der Mainebene. Gerade in letzterem Stücke liegt eine Poesie und Feinheit der Empfindung, wie man sie sonst nur bei Richterschen oder Schwindschen Arbeiten zu sehen gewohnt ist. Das gleichmässige Behandeln von Flächen in einem klaren, durchsichtigen aber nicht glasigen Tone mit bestimmt der Form folgenden Schatten, das Thoma bei verschiedenen seiner Bilder angewendet hat, giebt der Erscheinung etwas Grosses, ungemein Körperhaftes und dabei Wahres. Anderenteils lässt er zuweilen alle Kraft der Palette wirken, ohne indessen nur auf das Erreichen von „interessanten Farbenflecken“ auszugehen, ein Schlagwort, das heute sich allzu grosser Beliebtheit erfreut. In mannigfacher Auffassung sodann behandelt er das Thema „Heilige Familie“, wovon eines, Ruhe an schattigem Bergeshang, wirklich alle Vorzüge eines, was man sagt, guten Bildes in sich vereinigt, kräftige Licht- wie Schattenwirkung, ohne dass er dabei im einen kreidig, im andern russig geworden wäre. Endlich wären noch verschiedene Porträts zu erwähnen, die sich dem Gesagten vollständig anschliessen. Eigenartig ansprechend und von phantastischer Wirkung ist ein kleines solches Stück, das den Künstler selbst und seine Frau darstellt, wie sie zusammen irgend etwas betrachten. Vor ihnen schwingt sich ein reizend rundlicher Amor in der blauen Luft auf, von rückwärts, angethan mit grossem Schlapphut, rückt Freund Hein zu der Unterhaltung der beiden. Es würde zu weit führen, sich hier allzu sehr ins Detail der zahlreichen Arbeiten einzulassen, — es sind bei fünfzig Stück. Soviel steht indessen fest, dass Thoma wohl mit unter die bedeutsamsten neueren Erscheinungen der modernen deutschen Kunst gezählt werden muss.

Unter den mancherlei Porträts endlich, die in letzter Zeit, von verschiedener Hand gemalt, zur Ausstellung kamen, ist eins zu nennen, das alle übrigen gleichzeitig ausgestellten vollständig in den Hintergrund drückte, das neueste Bismarckporträt von *Franz v. Lenbach*. Es zeigt den Kanzler in sitzender Stellung und voller Kürassieruniform, den blanken Stahlhelm auf dem Kopfe. Unter den zahlreichen Arbeiten Lenbachs, die dasselbe Thema behandelten, ist dies letzte wohl unbestrittenermassen das hervorragendste; denn es trägt in einer wahrhaft wuchtigen Art und Weise das Gepräge des Mannes an sich, den es darstellt, und der Künstler hat damit förmlich einen Schlussstein in die Suite seiner dem gleichen Zwecke dienenden Arbeiten gesetzt. Die markige, man möchte beinahe sagen, bildhauerisch gedachte Zeichnung entspricht dabei einer Leuchtkraft der Farbe, welche an die besten alten Meister erinnert.

DIE MAC KINLEY-BILL IM VEREINIGTEN STAATEN-KONGRESS.

Im 51. nordamerikanischen Kongress, 1. Sitzung, hat ein gewisser Mac Kinley eine neue die Einfuhr von Kunstwerken betreffende Bill eingebracht, welche hier verzeichnet zu werden verdient. Dieselbe ist zweimal am 16. April 1890 gelesen und auf Anordnung des Repräsentantenhauses, nachdem sie dem sog. Committee of the Whole House on the state of the Union übermittelt war, gedruckt worden.

Die Bill lautet: 758. Zollfrei sollen eingehen Gemälde in Öl- oder Wasserfarben, falls sie die Erzeugnisse eines Malers oder Künstlers von Profession sind, und ebenso Bildwerke, geschnitten, gemeisselt oder anderswie mit der Hand aus einem festen Marmor- oder Steinblock von einem Bildhauer von Profession hergestellt, falls nicht anderweit in diesem Gesetz für sie bestimmt ist.

759. Zollfrei sollen eingehen Kunstwerke von amerikanischen, zeitweilig auswärts sich aufhaltenden Künstlern, einschliesslich der Gemälde auf Glas, falls eingeführt ausdrücklich zur Schenkung an ein Nationalinstitut oder eine Staats- oder Stadtkorporation oder inkorporirte religiöse Gesellschaft oder ein Kolleg oder anderes öffentliches Institut, mit Ausnahme des eingebrannten oder gemalten Fensterglases oder dgl. Glasfenster; doch soll die Verfügung über zu machende Ausnahmen von den Bestimmungen des Sekretärs des Schatzamtes abhängen.

760. Kunstwerke, Zeichnungen, Stiche, Photographien und philosophischer und naturwissenschaftlicher Apparat von aus dem Auslande kommenden Künstlern von Profession, Dozenten oder Gelehrten, eingeführt zur zeitweiligen Ausstellung und zur Illustration und Förderung von Kunst, Wissenschaft oder Industrie der Vereinigten Staaten und nicht

zum Verkauf, und Photographien, eingeführt zur Ausstellung durch irgend eine rechtmässig gegründete und von den Gesetzen der Vereinigten Staaten oder eines einzelnen Staates anerkannte Gesellschaft ausdrücklich und einzig zur Förderung der Wissenschaft, Kunst oder Industrie, und nicht zum Verkauf, sollen frei von Zoll eingehen unter den vom Sekretär des Schatzamtes zu erlassenden Bestimmungen, jedoch sollen alle solche Artikel mit einer noch zu bestimmenden Steuer belegt werden, welche nicht binnen 6 Monaten wieder ausgeführt werden.

761. Kunstwerke, Sammlungen zur Illustration des Fortschrittes in Künsten, Wissenschaft oder Manufakturen, Photographien, Arbeiten in Terracotta, parischer Erde, Topfware oder Porzellan, und künstlerische Nachbildungen von Antiken in Metall oder anderen Stoffen, eingeführt im guten Glauben zur dauernden Ausstellung an einem bestimmten Platze von einer zur Förderung der Kunstwissenschaften errichteten Gesellschaft oder Vereinigung, und alle ähnlichen Artikel, eingeführt im guten Glauben von einer zum Zwecke der Errichtung eines Denkmales gebildeten Gesellschaft oder Vereinigung und nicht zum Verkauf bestimmt oder zu einem hier nicht genannnten Zwecke. Aber Abgaben würden zu zahlen sein und zwar unter Umständen steigende, nach den vom Schatzamtssekretär zu erlassenden Bestimmungen, falls oberwähnte Gegenstände verkauft, abgetreten oder entgegen vorliegendem Gesetze verwendet werden sollten, und die Gegenstände sollen zu allen Zeiten der Untersuchung und Besichtigung der Steuerbeamten zugänglich sein, vorausgesetzt, dass das in diesem und dem vorhergehenden Abschnitt erwähnte Privileg nicht Vereinigungen zugestanden werde, welche in Geschäften von Privat- oder Handelscharakter engagirt sind.

CARL ODERICHS LÖWENSCHLACHT.

Ein junger Maler in Wien, *Carl Oderich*, einer der letzten Schüler Hans Makarts, hat kürzlich ein grosses historisches Gemälde vollendet, das die Kollegen und Fachmänner, die es bisher zu sehen Gelegenheit hatten — es steht noch im Atelier — aufs lebhafteste in mehr als einer Beziehung beschäftigt. Das Gemälde hat eine Breite von fünf und eine Höhe von drei Metern und stellt die Schlacht Ramses des Grossen gegen die Kheta dar, welche etwa 1250 v. Chr. in einem Engpass des Libanon und Antilibanon bei Kadesch geschlagen wurde. — Ramses II., der Sesostris Herodots, ist von seinen Feinden aus dem Hinterhalt überfallen worden, und in dieser grössten Bedrängnis liess er seine Löwen auf sie los. Die Thatsache ist historisch verbürgt; von ägyptischen Dichtern ist sie viel besungen worden; Brugsch teilt Bruchstücke des Epos in seiner Geschichte des alten Ägyptens mit. Die erste Anregung zu der Gestaltung dieses Stoffes erhielt Oderich aus der Lektüre des Ebersschen Romanes „Uarda", wo auch von diesem in der alten Zeit lange nachhallenden Ereignisse die Rede ist. Ein Aufenthalt in Ägypten (1886/87) trat noch hinzu, um dem Künstler das Eindringen ins Altertum zu ermöglichen und ihm die unmittelbare Anschauung des Ortes und der fremden Menschenart zu gewähren.

Was uns nun beim Anblick des vollendeten Gemäldes vor allem frappirend ins Auge fällt, ist die Farbe und die Technik desselben. Eine Leinwand von dieser Grösse und ein Motiv von diesem Reichtum an Figuren, Menschen und Tieren in *Wasserfarben* zu malen, ist bisher noch keinem Maler eingefallen. Schon aus diesem Grunde ist Oderichs Gemälde zum mindesten als ein grossartiger Versuch, die künstlerische Technik zu erweitern, bemerkenswert. Auf den Gedanken, sich trotz der unvergleichlich mühsameren Malweise mit dem dünnen Wasserpinsel doch des Aquarells zu bedienen, geriet aber Oderich aus rein künstlerischen Erwägungen. Er hoffte, die lichtgetränkte, beinahe schattenlose Welt des Orients, die heisse Atmosphäre des steinigen Syrien mit der Wasserfarbe besser veranschaulichen zu können. Und man muss gestehen, dass er mit diesen Farben, so wenig man es ihnen zutrauen würde, eine kaum geahnte Wirkung hervorgebracht hat; mutet das Gemälde beim ersten Anblick auch wie ein leuchtender Gobelin an, so hält die Farbe doch den Vergleich mit der eines Ölgemäldes vollkommen aus. Hat man sich nun einmal mit diesem ersten Eindruck der Farbe zurecht gefunden und tritt man der Komposition des Oderichschen Gemäldes näher, dann fühlt man den Ausdruck eines ebenso mächtigen wie ernsten Künstlergeistes. Aus der Tiefe des Engpasses, dessen gelblich graue Felswände mit spärlichem Grün gekrönt zu beiden Seiten hoch hinaufreichen, stürmt Ramses in vollem Licht auf seinem zweispännigen Streitwagen heran, in der einen Hand den Schild, in der anderen den Speer zum Wurfe hoch gegen den Mohren erhoben, der sich seinem Schimmel in den Zaum wirft. Vor Ramses her springen die Löwen gegen den anstürmenden, uns den Rücken zukehrenden Feind. An diese Mittelgruppe reihen sich rechts und links Löwenepisoden.

Links (von uns) die bedeutendste des Ganzen: ein Löwe hat sich in ein hoch sich aufbäumendes Ross verbissen, der Mann auf dem Streitwagen holt mit der Axt zu furchtbarem Schlage aus. Unten vor dem Streitwagen, auf dem Boden liegend, wehrt sich noch ein Kheta mit der letzten Kraft gegen einen gewaltigen Löwen, der die Tatze schon in sein Schulterblatt eingeschlagen hat. Auf der rechten Seite im Hintergrunde: die kühne Gruppe des Reiters, der sich gleichzeitig gegen zwei Löwen wehren muss; kaum erhält er sich noch auf seinem Rosse, das hoch aufbäumt gegen die Löwin, die ihm an die Kehle gesprungen. Im Vordergrunde vorwärts drängende Kheta, fallende Kheta, ein prächtiger Greis, nackt, holt liegend noch zum Schlage mit der Kriegssichel gegen eine mächtige Löwin aus, die aus dem Bilde herauszuspringen droht . . . Dies beiläufig, um doch nur eine Andeutung von der Leidenschaft und Erregtheit der Menschen und Tiere auf diesem Gemälde zu geben. Natürlicherweise waren es vor allem die Löwen, die den Maler zur Schöpfung des Bildes gereizt haben. Und in der That: fehlt dieser „Löwenschlacht“ (zunächst wohl nur wegen des befremdenden Kolorits) die erste unmittelbare Wirkung, so gehört sie doch zu jenen Kunstwerken, die ein langes Ansehen nicht bloss fordern, sondern auch lohnen. Die ungemeine Sorgfalt, die Oderich auf das Studium der Natur, des Menschen wie des Tieres, der Löwen wie der Pferde, des Kostüms wie der Waffen, verwendet hat, und das Talent, welches er zeichnerisch darin bekundet, zwingen ihm den vollen Respekt des Beschauers ab. Löwen in dieser Kühnheit und Ursprünglichkeit der Bewegung dürften wohl noch nicht gemalt worden sein. Auch einzelne Stellungen der Menschen (wie z. B. die Zeichnung des die Palme flüchtend hinankletternden Hirten) bezeugen das grosse Können dieses energischen und zäh fleissigen Künstlers. Und dabei ist er fern von aller Koketterie und hält sich mit Bewusstsein in den Grenzen des guten Geschmacks. Er hat uns den Anblick des Grässlichen erspart und seine eindringenden Kostümstudien bescheiden und unauffällig verwertet. Nirgends ist er konventionell und doch auch nirgends naturalistisch: ein ernster, hoher Geist jedenfalls, dem nur zu wünschen ist, dass er seine seltene Energie Stoffen zuwende, die mehr Aussicht auf unmittelbare Wirkung und auf Teilnahme weitester Kreise haben. Dass er wohl dazu fähig ist, hat uns der Umblick in seinem Atelier gelehrt, wo Studien in Öl (Porträts, Tiere, Kompositionen) und Wasserfarben (Landschaften) von der reichen und mannigfaltigen Begabung Oderichs Zeugnis ablegen. Es bedarf dieses eigensinnige Talent nur noch mehr Fühlung mit den Bedürfnissen des kunstliebenden Publikums, mehr Leichtigkeit und Elasticität im Schaffen (Eigenschaften, die sich sehr wohl durch Selbstzucht erwerben lassen), um das Grosse zu leisten, was seine erste volle Kraftprobe, die Löwenschlacht, in Aussicht stellt.

Oderich steht jetzt im 34. Lebensjahre und stammt aus Hagenow bei Schwerin. Er hat die Kunstschulen von Karlsruhe und Berlin (bei Gussow) besucht, bevor er zu Makart kam. Sein Gemälde gelangt im September oder Oktober zur öffentlichen Ausstellung in Wien.

Wien. *M. N.*

NEKROLOGE.

H. A. L. Mit dem am 13. Juni verstorbenen Professor *Arnold* ist ein Mann dahingeschieden, der lange Jahre hindurch nicht nur in Dresden, sondern weit und breit in ganz Sachsen eine hervorragende Stellung als Architekt und Berater in allen Bauangelegenheiten eingenommen hat. *Christian Friedrich Arnold* wurde am 12. Februar 1823 zu Drebach im sächsischen Erzgebirge geboren, besuchte die Gewerbeschule zu Chemnitz und kam dann nach Dresden, um an der Königl. Bauakademie unter Heine und Semper Architektur zu studiren. Namentlich trat er zu Semper in ein näheres Verhältnis, welcher ihn mehrfach bei seinen Bauten, z. B. bei dem bekannten römischen Haus an der Bürgerwiese, praktisch beschäftigte. Nachdem es Arnold im Jahre 1849 gelungen war, den grossen Staatspreis und damit ein Stipendium zu erringen, begab er sich auf Reisen, die ihn in den Jahren 1850 bis 1852 durch Süddeutschland nach Italien, Frankreich und Belgien führten. Noch vor seiner Rückkehr in die Heimat erhielt Arnold einen Ruf als Lehrer an die Kunstakademie. Im Jahre 1861 wurde er zum ordentlichen Professor an ihr ernannt, als welcher er bis zum Jahre 1885 Unterricht in der monumentalen Architektur und in der Perspektive erteilte. Sein Nachfolger wurde Prof. Weissbach. In seinen Bauten huldigte Arnold mit Vorliebe dem gotischen Stil, der durch ihn in Dresden und Sachsen eine Zeit lang wieder belebt wurde. Unter seiner Leitung erfolgte in den Jahren 1864 bis 1868 die vollständige Erneuerung der protestantischen Hof- oder Sophienkirche, ein Werk, das mit Hinsicht auf die verhältnismässig geringen zur Verfügung stehenden Mittel als eine vortreffliche Leistung ankannt werden muss. Gleiches Lob wird man kaum der gleichfalls nach Arnolds Plänen in den Jahren 1864 bis 1865 aufgeführten Kreuzschule am Georgplatz spenden können, obwohl der monumentale Eindruck ihrer Fassade nicht geleugnet werden soll. Bekanntlich hat damals, als es sich um die Planung der Kreuzschule handelte, Hermann Hettner entschieden seine Stimme gegen die Wahl des gotischen Stiles erhoben, und gegenwärtig dürfte es wohl nicht viel sachverständige Männer mehr geben, die nicht mit Hettner in diesem Punkte vollständig übereinstimmen. Gotischen Stil und zwar den der englischen Gotik zeigt auch die dreitürmige Villa Souchay auf dem Albrechtsberg bei Loschwitz. Arnold erbaute sie im Auftrage des Engländers Souchay, wie es heisst, nach dem Muster eines Schlosses, das Souchay

in England besessen hatte. Wesentliche Verdienste hat sich Arnold um den Kirchenbau in Sachsen erworben; er restaurirte den Dom zu Meissen und entwarf die Pläne für die Kirchen zu Staucha, Wantewitz, Eppendorf, Voigtsdorf, Falkenstein i. V., Potschappel, Georgenthal, Wehlen a. d. Elbe, Altendorf bei Chemnitz, Lengefeld im Erzgebirge, Eschdorf, Pfaffroda, Hermsdorf bei Frauenstein und Löbtau bei Dresden. In Schandau rührt die Sendigsche Villa Quisisana und der Portikus von Arnold her. Als Frucht seiner Studien über die italienische Architektur veröffentlichte er zwei Werke nach eigenen Aufnahmen und mit Text aus seiner Feder: „Der herzogliche Palast von Urbino" und das „Baptisterium zu Siena".

TODESFÄLLE.

*** *Der Geschichtsmaler Johann Georg Hiltensperger,* ein Schüler von Cornelius, der im Auftrage König Ludwigs I. zahlreiche monumentale und dekorative Malereien in Fresko und in enkaustischer Manier, besonders im Königs- und Saalbau der Residenz ausgeführt hat, ist am 14. Juni zu München im 84. Lebensjahre gestorben.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

—s. *Die diesjährige Ausstellung des Magdeburger Kunstvereins,* welche nach sechswöchiger Dauer vor wenigen Tagen geschlossen wurde, hatte eine Fülle von guten und hervorragenden Gemälden aufzuweisen, wie dies bisher in solchem Umfange in keinem der Vorjahre der Fall gewesen ist, so dass die Bemühungen des thätigen Vorstandes mit aufrichtigem Danke anerkannt werden müssen. Mit Interesse sahen wir *Paul Beckerts* treffliches lebensgrosses Porträt des Fürsten Bismarck, welches von der Stadt Magdeburg kürzlich angekauft worden ist; das gewaltige Bild von *Karl Wagner*-Düsseldorf „Bismarck, Thiers und Favre in Versailles, tüchtig gemalt, aber theatralisch; die Verbindung für historische Kunst hatte „Sancta simplicitas", den letzten Gang Huss' zum Scheiterhaufen 1415, von *Hellquist* geschickt, das Provinzialmuseum in Hannover *Hugo Vogels* (Berlin) „Erste Kommunion Ernst des Bekenners, Herzogs von Lüneburg und Braunschweig"; Prof. *Bleibtreu* „Kaiser Wilhelm und seine Paladine". Als alten Bekannten begrüssten wir *Fritz Roebers* „Grossen Kurfürsten", der nach beendigtem Schwedenkrieg sich huldreich zu den ihn umdrängenden unglücklichen und verarmten Unterthanen seiner verwüsteten Lande herunterbeugt, ihnen Hilfe und Beistand verheissend; ziemlich hart in der Farbe ist *Robert Warthmüllers* „Friedrich der Grosse in der Nacht nach der Schlacht bei Torgau". Von grossartiger Schönheit sind die klassischen, an Preller und Schirmer unwillkürlich erinnernden ernsten Landschaften des Prof. *Edmund Kanoldt* in Karlsruhe, mit antiker Staffage, Antigone, Hero, Echo. Eins derselben ist hier angekauft worden. *Hans Dahl* in Berlin erfreut uns wieder mit seinen lieben sonnigen Bildern, lachenden frischen Mädchen, flimmerndem weiten Meer. Vier Gemälde von ihm sind vorhanden, unter welchen die humoristische Kussscene, welche in verräterischem Schatten auf der Segelwand der erstürmten eifersüchtigen Maid sichtbar wird, die Heiterkeit der Beschauer unwiderstehlich hervoruft. Der „Tunesische Karawanenwächter" von *R. Ebner* in München führt uns in die heisse, blendende Wüste, ein mit einfachen Mitteln packend und naturwahr wirkendes Bild; ebenso anziehend ist Prof. *A. Kappis* in Stuttgart „Schafschur im Bauernhof". Von ganz hervorragender Schönheit sind die ausgezeichneten Studien, welche *Fritz Schnitzler* für sein vor zwei Jahren hier ausgestelltes Bild „Schafwäsche in einem Schwälmer Dorf", gefertigt hat: eine Fülle vorzüglicher Blätter, die ein ganz eminentes Können verraten und mit beispielloser Hingebung und Liebe, und dabei doch fliegendem Pinsel gemalt sind; mehrere sind von so feiner vollendeter Durchführung, dass sie jeder Galerie zur Zierde dienen könnten. Von frischer Komik und Empfindung ist auch sein schönes Bild „Kritische Kundschaft". *Claus Meyer* war durch ein kleines köstliches Kabinettbild vertreten „Nach der Mahlzeit". Wie behaglich hat der Alte, wohlgesättigt, seine leer gegessenen Teller zusammengeschoben und wendet nun, die Arme untergeschlagen, dem Beschauer sein zufriedenes lachendes Gesicht zu. — Die Landschaftsmalerei war ebenfalls trefflich repräsentirt. Die sonnendurchglühte Ansicht des Poseidontempels zu Pästum von *C. Wuttke* ist ein treffliches Bild; dazu kamen *A. Asmussen* mit seiner Wassermühle im Eisackthal, *Edmund Berninger's* Abend auf Capri, *L. Douzette's* Mondnächte, ein prächtig gemalter einsamer Klosterweiher, dessen durchsichtiges Wasser und umgebende Laubmassen einen unwiderstehlichen Reiz ausüben, von *Emil Hellrath,* gewaltige Hochgebirgsbilder von Prof. *Carl Ludwig,* gross im Wurf, bedeutend in der Stimmung, vollendet in der sorgfältigen Zeichnung und Beobachtung; auch *A. Lutteroth, Friedrich Nath, Müller, Kurzwelly* waren trefflich vertreten. An guten norwegischen Bildern war kein Mangel; *A. Askevold, Th. von Eckenbrecher, Morten, Müller, A. Normann, C. Oesterley jun.* haben ihr Bestes geleistet. Die Vorliebe, welche Kaiser Wilhelm II. für den hohen Norden und das Seeleben zeigt, hat offenbar Veranlassung gegeben, dass die Kunst sich dieser Gebiete ganz besonders bemächtigt hat. Noch nie haben wir eine solche Fülle hierauf bezüglicher Motive in der Ausstellung gesehen, wie dieses Mal. Das Tiergenre war durch *H. Baisch, Christian Mali, Ernst Meissner* u. a., bestens versorgt. Im Stillleben überwog, wie gewöhnlich, die Damenarbeit, darunter war aber manches schöne tüchtige Stück, namentlich „Trauben" von *Molly Crämer* inHamburg und von Frau *M. Nesse* in Karlsruhe „Herbstblumen". — Die Verkaufsthätigkeit ist eine ziemlich rege gewesen. Im ganzen sind für etwa 33000 Mark Kunstwerke in Magdeburg angekauft worden, darunter für etwa 7000 M. für Verlosungszwecke.

O. M. Am 13. d. M. eröffnete das *Berliner Kunstgewerbemuseum* im Lichthof eine Ausstellung von Skizzen, Studien und Aufnahmen des Architekten *Rohde* und des Malers *Seliger.* Die von Rhode ausgestellten Blätter umfassen die verschiedenartigsten Darstellungen russischer Dekoration und Kleinkunst, zu denen als Ergänzung Photographien und andere Abbildungen aus dem Besitze des Museums herangezogen wurden. — Die Kollektion des Malers *Seliger,* eines ehemaligen Stipendiaten des Museums, setzt sich aus figürlichen, landschaftlichen, Tier- und Pflanzenstudien verschiedenster Art sowie aus Aufnahmen von Wandmalereien und Innendekorationen aus Italien und aus dem in reichstem Rokoko dekorirten Schloss Bruchsal zusammen.

H. A. L. Über die im August in Dresden zu eröffnende *internationale Ausstellung von Aquarellen, Pastellen, Handzeichnungen und Radirungen* verlautet jetzt, dass die Ausstellungskommission sich entschlossen hat, eine Verlosung von Kunstwerken mit ihr zu verbinden, für welche die Summe von 35000 Mark vorgesehen worden ist. Sehr erfreulich ist die in Aussicht gestellte Beteiligung französischer und russischer Künstler, welche bei der ersten Dresdener Ausstellung fehlten. Das inzwischen gewählte Preisgericht besteht aus den Herren: Direktor Prof. *Anton von Werner,* Berlin, *Gregor von Bochmann,* Düsseldorf, *Hans von Bartels,*

München, *Eugen Felix*, Wien, und Hofrat Prof. *Ferdinand Pauwels*, Dresden.

H. A. L. *Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.* Von Jahr zu Jahr kommt die moderne Abteilung in unserer Gemäldegalerie ihrer Bestimmung, ein möglichst vollständiges Abbild von dem Entwicklungsgang der neueren deutschen Kunst darzubieten, näher. Während früher gewisse Richtungen sogar nicht in ihr vertreten waren, lässt es sich die gegenwärtige Direktion angelegen sein, die vorhandenen Lücken zu beseitigen, wobei sie mit grosser Unparteilichkeit verfährt. So ist es ihr z. B. soeben gelungen durch den Ankauf des bekannten *Makartschen* Kolossalbildes „Der Sommer“, welches für 50000 Mark aus Privathänden in ihren Besitz überging, eine vielfach schmerzlich empfundene Lücke in denkbar günstigster Weise auszufüllen. Gehört doch das im Jahre 1881 vollendete Bild (vgl. Kunstchronik XVI, Sp. 465 ff.) zu den besten Werken Makarts seiner letzten Zeit, obwohl wir nicht finden können, dass, wie behauptet worden ist, gerade dieses Gemälde einen entschiedenen Fortschritt allen seinen früheren Werken gegenüber bezeichne. Denn es enthält neben ungemeinen koloristischen Schönheiten doch auch alle Hauptmängel von Makarts Kunst, verschiedene Verzeichnungen, unmögliche Stellungen, Leerheit im Gesichtsausdruck und Unklarheit der Situation, so dass man schliesslich auch von diesem Bilde sagen kann, was Graf Raczynski von den beiden in seinem Besitz befindlichen Makartschen Farbenskizzen sagte: „Ich verstehe das Bild nicht, bin aber nichts desto weniger entzückt davon“. Dieses Wort passt übrigens in vielen Fällen auch auf die Schöpfungen Böcklins und lässt sich, wenngleich mit einigen Einschränkungen, auch auf das gleichzeitig mit dem Makartschen „Sommer“ von der Galerie erworbene Bild *Böcklins:* „Frühlingsreigen“ anwenden. (Preis: 16500 M.) Dieses Bild ist als eine ganz besonders glückliche Erwerbung zu betrachten. Früher dem Bildhauer Prof. Kopf in Rom gehörig, ist es schon vor ungefähr zwanzig Jahren, in der reifen, mittleren Zeit des Meisters entstanden. Es zeigt noch nicht jenes intensive Blau der späteren und namentlich neuesten Böcklinschen Bilder, ist aber dafür in seinem landschaftlichen Teile von einer Naturwahrheit und Feinheit der Stimmung, die der Künstler später absichtlich verleugnet hat, gewiss nicht immer zu Gunsten seines Ruhmes. Trotz seiner Naturwahrheit kann jedoch das Dresdener Bild als ein echter Böcklin in Anspruch genommen werden, denn es fehlt ihm das Böcklin auszeichnende Merkmal des Phantastischen und Barock-Humoristischen keineswegs. Auf unserem Bilde finden wir es in erster Linie in den beiden Faunen, die ihren Durst mit der dem Kruge der Quellennymphe entströmenden Feuchtigkeit zu stillen suchen. Namentlich ist der dicke ältere Faun, der höchst vorsichtig die Anhöhe herabrutscht, eine entschieden Böcklinsche Figur und auch der sich nach vorn beugende jüngere lässt in seinen viel zu langen, dürren Beinen seinen Urheber auf den ersten Blick erkennen. Echt Böcklinisch ist endlich auch die in fröhlichem Reigen sich drehende Kinderschar über der blumigen Landschaft, für welche das Gesetz der Schwere nicht zu existiren scheint, da sie sich durch die Lüfte bewegt, ohne mit den Füssen den Erdboden zu berühren. — Zu diesen beiden Erwerbungen kommen noch zwei kleinere Gemälde, ein fein gemaltes, an die Prinzipien der Diez-Schule erinnerndes Schlachtenstück von *C. Putz* in München, darstellend die Eroberung einer französischen Batterie durch thüringische Infanterie, und eine holländische Flusslandschaft des *Anthoni van Croos*, eines Haager Malers aus dem 17. Jahrhundert, der bis dahin in der Galerie noch nicht vertreten war. Gleichzeitig gelangte in der Abteilung der Pastellgemälde ein männliches Pastellporträt von *Daniel Caffé* (1750—1815) zur Aufstellung, welches durch Vermächtnis des in Dresden verstorbenen Rentiers Friedr. Aug. Dümble in den Besitz der Galerie gekommen ist.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

*** *Die Zusammenkunft der preussischen Landeskommission zur Beratung über Verwendung des Fonds für Kunstzwecke* ist, wie der „Reichsanzeiger“ hört, in diesem Jahre für die zweite Hälfte des September in Aussicht genommen. Bezüglich der Ergebnisse ihrer früheren Beratungen ist hervorzuheben, dass von den in neuerer Zeit zur Ausführung bestimmten monumentalen Arbeiten der *Brunnen für die Stadt Erfurt* so weit gefördert ist, dass er demnächst vollendet sein wird. Er ist von dem Berliner Architekten *Stöckhardt* entworfen; die bildnerischen Bestandtheile von *Heinz Hoffmeister* werden in getriebenem Kupfer durch *Howaldt* in Braunschweig ausgeführt. Die zum Gedächtnis der Kaiserin Augusta beschlossene Ausmalung der *Aula der Augusta-Schule* in Berlin hat ihren Anfang genommen. Das Hauptbild, welches die edelsten weiblichen Tugenden darstellt, von Prof. *Mohn* in Caseïntechnik ausgeführt, ist vollendet. Die ganze Arbeit wird voraussichtlich noch in diesem Jahre zu Ende geführt werden. Von dem grossen für den *Schlossplatz bestimmten Brunnen* von *R. Begas* sind in der Gladenbeckschen Giesserei in Friedrichshagen die Hauptteile in Guss fertig; die Arbeiten für die Fundamentirung des Brunnens werden voraussichtlich noch in diesem Jahre beginnen, so dass die Aufstellung im nächsten Jahre zu gewärtigen ist. Zur Vervollständigung der Statuenreihe in der Vorhalle des alten Museums wird demnächst die Porträtfigur des *Jakob Asmus Carstens* ausgeführt werden; es ist zu diesem Zweck eine engere Konkurrenz unter drei Berliner Bildhauern ausgeschrieben worden. (Hierzu bemerken wir, dass die Carstensstatue vor etwa zehn Jahren an Prof. A. Wittig in Düsseldorf in Auftrag gegeben worden war. Es scheint demnach, dass dieser von der Ausführung Abstand genommen hat.) Ferner läuft demnächst die Frist einer interessanten Konkurrenz auf bildhauerischem Gebiet ab, welche einen Ersatz für die *Gardes du Corps-Figuren* vor dem Schloss in Charlottenburg zum Gegenstand hat. Diese Figuren sollen von der Schwadron bei ihrer Übersiedelung nach Potsdam mitgenommen werden; an ihre Stelle sollen Gruppen treten, welche in stilistischer und gedanklicher Beziehung zu dem Schlosse stehen. Die Wahl des Stoffs ist für diese Konkurrenz freigegeben. Die Errichtung eines Denkmals für den *Bischof Bernward* in Hildesheim ist der Ausführung dadurch näher gerückt, dass der Vertragsabschluss mit dem Bildhauer *Hartzer* in Berlin unmittelbar bevorsteht.

*** *Der Wettbewerb um den grossen Staatspreis für Geschichtsmalerei an der Berliner Kunstakademie* hat wiederum — es ist bereits das fünfte Mal — zu keinem Ergebnis geführt, da die drei Bewerber auf Grund der zur Vorprüfung angefertigten Farbenskizzen nicht zur Ausführung derselben zugelassen werden konnten.

— *Aus Bremen.* Am letzten Donnerstag tagte bereits das Preisgericht für die mit der *Nordwestdeutschen Gewerbe- und Industrieausstellung* verbundene *Allgemeine Deutsche Kunstausstellung.* Preisrichter waren die Herren Prof. *Baisch* in Karlsruhe, Prof *Hermann Kaulbach* in München, Prof. *Fritz Schaper* in Berlin, Prof. *Max Thedy* in Weimar, Maler *Chr. Kröner* in Düsseldorf, Maler *Arthur Fitger* in Bremen und Dr. *H. H. Meier* in Bremen. Die Herren haben den nachstehenden Künstlern Auszeichnungen gegeben, bestehend

in vergoldeten silbernen Eichenzweigen: *Andreas Achenbach* in Düsseldorf; *Oswald Achenbach* in Düsseldorf; *Ferd. Keller* in Karlsruhe; *L. Munthe* in Düsseldorf; *Hans Hermann* in Berlin; *Klaus Meyer* in München; Bildhauer *Aug. Sommer* in Bonn; *Ernst Zimmermann* in München; *Franz van Leemputten* in Brüssel; *Gilb. von Canal* in Düsseldorf; *Theodor Hagen* in Weimar; *Marcus Grönwold* in München; *W. Löwith* in München; *Ferd. Fagerlin* in Düsseldorf; *Paul Höcker* in München; *Ludwig Dettmann* in Berlin; *G. Jakobides* in München; *Friedr. Kallmorgen* in Karlsruhe; *Jos. Scheurenberg* in Berlin; Bildhauer *Joh. Hirt* in München.

AUKTIONEN.

x. — *Kölner Kunstauktion.* J. M. Heberle (Lempertz Söhne) in Köln kündigt für Sonnabend den 28. Juni eine Auktion von Gemälden alter italienischer, niederländischer, deutscher und französischer Meister an. Es sind 88 Nummern, wovon 8 durch Lichtdruck wiedergegeben sind: Dirk van Delen, du Chatel, F. Francken d. j., van Goyen, N. Maes, H. Memling, Rubens, Cornelis de Vos.

*** *Bei der Versteigerung der Gemäldesammlung des Mr. F. Perkins in Chipstead (Kent)* wurde eine von 1664 datirte Landschaft von *M. Hobbema* mit 3000 Guineen bezahlt. Ein Bildnis eines ältlichen Herrn von *Rembrandt* brachte 1550 Guineen, „Die Wachtstube“ von *D. Teniers* 1400 Guineen, „St. Gregor“ von *Murillo* 600 Guineen, „St. Franciscus von Assisi“ von demselben Künstler 600 Guineen u. s. w. Der Gesamterlös der aus nur 60 Stücken bestehenden Sammlung belief sich auf 25561 Pfd. Sterl.

*** *Die Versteigerung der Prosper Crabbe'schen Gemäldesammlung in Paris* am 12. Juni brachte einen Ertrag von 1589900 Frs. Die höchsten Preise erzielten: Delacroix' „Tigerjagd“ 76000 Frs.; Corots „Der Morgen“ 63000 Frs.; „Der Abend“ 60000 Frs.; Meissoniers „Le Guide“, 177000 Frs.; „Das Billet doux“ 43500 Frs.; Troyons „Die weisse Kuh“ 85000 Frs.; Rembrandts „Porträt eines Admirals“ 106500 Frs.; Frans Hals' „Der Violinspieler“ 46500 Frs.; Rubens' „Die heil. Familie“ 112000 Frs.

x. — *Preise der Kupferstichauktion Klever vom 3. Juni.* Nr. 4. Aldegrever, Hochzeitstänzer, 12 Bl., 280 M.; Nr. 20. J. de' Barbari, Der Schutzengel, 265 M.; Nr. 21. Derselbe, Siegesgöttin, 490 M.; Derselbe, Kleopatra, 495 M.; Nr. 23. Jan Barra, Ludwig, Herzog von Richmond, 150 M.; Nr. 37. B. Beham, Der heil. Christoph, 101 M.; Derselbe, Kaiser Ferdinand I., 125 M.; Nr. 51. H. S. Beham, Kleopatra im Gefängnis, 105 M ; Nr. 56. Derselbe, Die Erkenntnis Gottes u. s. w., 6 Blatt, 125 M.; Nr. 65. Derselbe, Hochzeitstänzer, 120 M.; Nr. 87. N. Berghem, Kühe, 170 M.; Nr 147. Chodowiecki, Der kleine L'Hombretisch, Ätzdruck, 155 M.; Nr. 225. C. W. E. Dietrich, Christus, Kranke heilend, 151 M.; Nr. 262. Dürer, Passion, 555 M.; Nr. 265. Maria unter dem Baume das Kind umarmend, 320 M.; Nr. 271. Derselbe, Heil. Hubertus, 650 M.; Nr. 280. Derselbe, Grosse Fortuna, 250 M.; Nr. 282. Derselbe, Die Gerechtigkeit, 210 M.; Nr. 292. Wappen mit dem Totenkopf, 450 M.; Nr. 301. C. Dusart, De vermarerde Schoenmaker, 141 M.; Nr. 306. A. v. Dyck, Jan Breughel, 310 M.; Nr. 307. Derselbe, Peter Breughel, 405 M.; Nr. 309. Derselbe, Selbstbildnis, 1710 M.; Nr. 311. Derselbe, Erasmus, 205 M.; Nr. 315. Derselbe, P. Pontius, 900 M.; Nr. 316. Derselbe, F. Snellinx, 560 M.; Nr. 317. Derselbe, F. Snyders, 1080 M.; Nr. 318. Derselbe, J. Suttermanns, 910 M.; Nr. 320. Van Dyck, L. Vorsterman, 1000 M.; Nr. 324. Derselbe, P. de Vos, 710 M.; Nr. 325. Derselbe, Jean de Wael, 560 M.; Nr. 331. Derselbe, Philippe Le Roy, 660 M.; Nr. 419. W. Faithorne, König Karl II., 195 M.; Nr. 423 Derselbe, Valentin Greatrakes, 52 M.; Nr. 424. Derselbe, Endymion Porter, 185 M.; Nr. 503. L. v. Leyden, Der trunkene Lot. 210 M.; Nr. 504. Derselbe, Esther vor Ahasver, 50 M.; Nr. 505. Derselbe, Taufe Christi, 230 M.; Nr. 506. Derselbe, Fahnenjunker, 405 M.; Nr. 507. J. Livens, Ephr. Bonus, 320 M.; Nr. 520. J. v. Meckenem, Ball der Herodias, 1050 M.; Nr. 522. Derselbe, Kreuzigung Christi, 205 M.; Nr. 525. Derselbe, Darstellung Christi, 800 M.; Nr. 529. Derselbe, Messe des heil. Gregorius, 520 M.; Nr. 570. A. v. Ostade, Der Schulmeister, 155 M.; Nr. 585. Derselbe, Geiger und Drehorgelspieler, 260 M.; Nr. 586. Derselbe, Familie im Zimmer, 335 M.; Nr. 587. Derselbe, Tanz in der Schenke, 740 M.; Nr. 614. Marc Anton, Maria mit dem Kinde, 310 M.; Nr. 617. Derselbe, Der nackte Fahnenträger, 160 M.; Nr. 618. Rembrandt, Adam und Eva, 140 M.; Nr. 628. Derselbe, Triumph des Mardochai, 365 M.; Nr. 637. Derselbe, Der barmherzige Samariter, 1605 M.; Nr. 647. Derselbe, Der heil. Franciscus, 920 M.; Nr. 639. Derselbe, Samariterin, 760 M.; Nr. 665. Derselbe, Der grosse Coppenol, 500 M.; Nr. 685. Derselbe, Die drei Bäume, 1100 M.; Nr. 686. Derselbe, Die Hütte unter dem grünen Baum, 320 M.; Nr. 687. Derselbe, Die Landschaft mit dem Heuschober, 1600 M.; Nr. 702. Robetta, Adam und Eva mit den Kindern, 702 M.; Nr. 708. Rubens, Heil. Katharina, 170 M.; Nr. 720. (Rubens) Bolswert, Vermählung Mariä, 155 M.; Nr. 733. (Rubens), Aufrichtung des Kreuzes (Witdoec), 160 M.; Nr. 784. (Rubens), Sturmlandschaft mit dem Schiffbruch des Aeneas (Bolswert), 135 M ; Nr. 797. J. Ruisdael, Die kleine Brücke (Ätzdruck), 320 M.; Nr. 799. Derselbe, Gehölz mit zwei Bauern (ebenso), 425 M.; Nr. 801. Saftleven, Der grosse Baum, 290 M.; Nr. 816. G. F. Schmidt, Selbstbildnis mit der Spinne (Probedruck), 850 M.; Nr. 831. Schongauer, Leidensgeschichte Christi, 12 Bl., 2750 M.; Nr. 835. Derselbe, Hl. Jakob v. Compostella, 1010 M.; Nr. 843. Derselbe, Der Bischofsstab, 1100 M.; Nr. 844. Derselbe, Das grosse Räucherfass, 750 M.; Nr. 892. C. Visscher, Adr. Pauw, 185 M.; Nr. 893. Derselbe, W. de Ryck, 295 M.: Nr. 977. Burgkmair, Weisskunig, 130 M ; Nr. 979. Ebenso, 100 M.; Nr. 1031. Dürer, Madonna mit den vielen Engeln, 100 M.; Nr. 1045. Dürer, U. Varnbüler, 360 M.; Nr. 1047. Dürer, Antlitz Christi mit der Dornenkrone, 130 M.; Nr. 1121. Unbekannt (Tizian?) Maria mit dem Kinde, 80 M.

ZEITSCHRIFTEN.

Gewerbehalle. 1890. Nr. 6.
Tafel 36 Kassette mit Wismutmalerei von P. Stotz in Stuttgart. — Taf. 37. In Holz geschnitzte Konsolen und Träger von Besarel frères in Venedig. — Taf. 38. Buffett, entworfen von F. Stifter in Wien. — Taf. 39. Thorgitter aus Schmiedeeisen, steierische Arbeit aus dem 17. Jahrhundert. Tisch und Konsole im Stile Louis XVI. von Flachat, Cochet & Co., Lyon. — Taf. 40 Grabmal der Familie Neher in Stuttgart.—Taf. 41. Geschnitzte Füllungen einer gotischen Bettstelle im Gewerbemuseum in Reichenberg.

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. 1890. No. 3.
Zwei römische Inschriften des Germanischen Nationalmuseums. Von K. Zangemeister. — Eine karolingische Elfenbeintafel. Von F. F. Leitschuh. (Mit Abbild.) — Einige Feuerwaffen des 14. und 15. Jahrhunderts. Von A. v. Essenwein. (Mit Abbild.) — Der Notpfennig der Stadt Ingolstadt.

Blätter für Kunstgewerbe. Bd. XIX. 4. Heft.
Taf. 17. Platte in Boule-Arbeit, entworfen von J. Storck u. C. Karger, ausgeführt von F. Michel. — Taf. 18. Tisch für Aquarelle. Entworfen von J. Storck, ausgeführt von F. Michel. — Taf. 19. Bischofstab und Weihbrunnenbecken, entworfen von A. V. Barvitius in Prag. — Taf. 20. Pfeilerspiegel, entworfen von A. Wagner, ausgeführt von Fr. Würfeln in Wien. — Taf. 21. Kelch in vergoldetem Silber. Entworfen von H. Herdtle, ausgeführt von Brix & Anders in Wien.

Mitteilungen des k. k. Österreich. Museums für Kunst und Industrie. N. F. V. Jahrg. 4. Heft.
Über Kunstbuchbinderarbeiten. Von F. v. Feldegg. — St. Bernwardus von Hildesheim in seiner Zeit. Von W. A. Neumann. Fortsetzung.

Zeitschrift für christliche Kunst. III. Jahrg. Heft 13.
Die polychrome Ausstattung der Aussenseiten mittelalterlicher Bauten. II. Von L. v. Fisenne. — Hölzernes Scheiben-Reliquiar aus der Elisabethenkirche zu Marburg. Von L. Bickel. — Neuentdeckte spätgotische Wandgemälde in der Kirche zu Niederswehren. Von H. Knackfuss.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN, Heugasse 58. — KÖLN, Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 31. 24. Juli.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

VOM ULMER MÜNSTER.

MIT ABBILDUNG.

Das von der Ulmer Einwohnerschaft längst vorbereitete Fest zur Vollendung ihres Münsterturmes, ist vom 28. Juni bis 1. Juli, leider vom Wetter nicht sehr begünstigt, unter grossem Andrange von Fremden abgehalten worden.

Wohl sind es dreizehn Jahre, dass Ulm ein Münsterfest gefeiert, und der Sänger desselben, Eduard Paulus, mochte vielleicht nicht geahnt haben, dass es mit dem Hauptturm so rasch gehe, wenn er am 13. Juni 1877 in der Markthalle zu Ulm sprach:

O Stadt, du Perle unseres Schwabenlands,
Du Hüterin am blauen Donaustrome,
Einst lockst du mich zu neuem Festesglanz,
Dann winkst du mir mit ausgebautem Dome.

Ja, wenn wir jetzt von irgend einer Seite mit dem Zuge nach Ulm hineinfahren, so winkt uns schon bis in eine Entfernung von zehn Stunden der vollendete stolze Bau in seiner erhabenen Grösse grüssend entgegen und ein Hauch der alten Reichsstadt weht uns ums Haupt und lässt uns der Kraftleistung gedenken, die so ein Riesenmonument durch Jahrhunderte hindurch forderte. Das ausgebaute Münster wird darum auch für alle kommenden Geschlechter ein Denkmal Ulmischer Grösse bilden.

Am Vorabend des Haupttages war Umzug der Schuljugend und Beleuchtung des Münsters. Am Sonntag trat unerbittliches Regenwetter ein, so dass der Festzug verschoben werden musste und die ungeheure Menschenmasse unter dem unvermeidlichen Regendach sehr missleidig in den Strassen sich herumtrieb oder die zahllosen Wirtschaftslokalitäten bis auf den letzten Platz füllte.

Der Festzug am folgenden Tage war glücklicherweise vom Wetter begünstigt und verlief in wirklich glänzender Weise. Man muss den Ulmern nachsagen, sie haben nicht allein ein besonderes Geschick für derlei Aufführungen, sondern auch den nötigen Opferwillen. Die prächtigen historisch genauen Kostüme mussten Unsummen verschlingen und jeder unterzog sich gerne den Anordnungen der Künstler, der Herren Prof. *Heyberger* und Maler *Füssler* in Ulm und der Maler *Thöni* und *Bührlen* aus München. Die Idee des Zuges war folgende: derselbe sollte ein Bild der Geschichte Ulms und seines Münsters von der Grundsteinlegung an bis zur Vollendung in der Gegenwart geben. Die Generationen, auf die seit fünf Jahrhunderten der hehre Bau herabschaut, die interessantesten historischen Persönlichkeiten, die in Ulm aus- und eingingen, sollten von den späten Enkeln dargestellt, noch einmal die Pfade wandeln, die jene einst gewandelt sind.

Das 14. Jahrhundert wurde eröffnet durch einen Kinderzug und die Klerisei mit den betreffenden männlichen und weiblichen Orden, dann kamen Bürgermeister und Rat, die Bürgerschaft, der Ulmiawagen in Form eines Schiffes mit den allegorischen Gestalten der Künste, es folgten Patrizier zu Fuss, schliesslich die Zünfte, voran die Münsterbauleute.

Das 15. Jahrhundert brachte die kaufmännische Seite des Ulmer Lebens zur Darstellung, einen Warenzug von Venedig kommend mit Reisigen mit allerlei Tross und einem Wagen entgegenfahrender Kaufmannsfrauen, ferner einen gefangenen Raubritter, und die Erzherzogin Mechthilde zu Pferd. Das 16. Jahrhundert brachte den Einzug Kaiser Karl V. in Ulm am 2. September 1552 zur Anschauung, in dessen

Gefolge der Kardinal Granvella, Herzog Alba und der Herzog von Württemberg, Lanzknechte und spanische Soldateska, ferner ein langer Zug Patrizier und Bürger, Zünfte u. s. w. Es folgte ein Hochzeitszug, eine Jagdgruppe, schliesslich der Zug der Fischer. Das 17. Jahrhundert war dargestellt durch eine Wallensteingruppe mit allerlei interessantem Anhängsel, flüchtendem Volk u. dergl. Das 18. Jahrhundert wurde durch Gruppen aus der Einnahme Ulms im Jahre 1702 eingeleitet, es folgte der Aufzug des Magistrats und der Bürgerschaft am Schwörmontag, das ehemalige Stadtmilitär und Bauerndeputationen der umliegenden altulmischen Orte.

Das 19. Jahrhundert brachte Soldaten der Freiheitskriege bis zu den modernsten bayerischen Chevaulegers mit Lanzen und weissen Helmbüschen. Diese aus allen Waffengattungen zusammengesetzten Truppen eskortirten gleichsam den Wagen der Germania, das schlichte Symbol der Errungenschaften unserer Tage.

Das war der Glanzpunkt des Festes; an ihn schloss sich noch das schöne Festspiel, ausgeführt von Mitwirkenden des Festzuges, die Dichtung von *K. Oesterlen* in Stuttgart, Oratorium, Beleuchtung des Münsters und Fischerstechen, welches leider wegen schlechtem Wetter auf den folgenden Sonntag verschoben werden musste.

Aber noch ist das Münster nicht vollendet, das Gerüste wird noch mehrere Jahre stehen, und wir werden voraussichtlich noch einmal das Vergnügen haben, ein eigentliches Vollendungsfest feiern zu dürfen.

Aus der zahlreich erschienenen Festlitteratur sei noch erwähnt eine ausführliche Münsterbeschreibung von Stadtpfarrer Dr. *Pfleiderer,* ein hübsches Tableau in Farbendruck aus der lithographischen Anstalt von *Eckstein* in Stuttgart und eine grosse Radirung des Münsters von *Hentschel.* *M. B.*

KORRESPONDENZ.

Köln, den 15. Juni 1890.

P. — Seit dem 13. d. M. sind hier im Wallraf-Richartz-Museum die Entwürfe zu dem Denkmal ausgestellt, welches die Stadt Köln dem Kaiser Wilhelm errichten will. Die Konkurrenzbedingungen sind aus dem Ausschreiben in der „Chronik“ bekannt; hier sei nur nochmals betont, dass den Künstlern eine doppelte Lösung freigegeben war: einfaches Denkmal oder ein solches in Verbindung mit einem Brunnen. Auch bezüglich der Lage des Denkmals am Kaiser-Wilhelm-Ring war mehr Freiheit gewährt, als sonst der Fall ist. Die Befürchtung, dass bei der Konkurrenz grosse Brunnen herauskommen würden, auf welchen oben ein Reiter steht, ist glücklicherweise nicht zur Wahrheit geworden: alle Entwürfe — es sind deren dreizehn — haben die Brunnenanlage entweder nebensächlich behandelt oder die figürliche Ausstattung derart mit dem Brunnenmotiv verbunden, dass das Ganze den Charakter einer grossen monumentalen Anlage erhalten hat.

Über den ersten Preis konnte eine Meinungsverschiedenheit kaum obwalten: der Entwurf von *R. Anders* in Berlin überragt alle anderen um Hauptеslänge. Der Kaiser mit Helm und malerisch drapirtem Mantel, den Kommandostab in der Rechten, hält das Pferd an und blickt seitwärts in die Ferne. Die Figur ist vortrefflich gelungen, die Gefahren, welche diesen Reiterbildern drohen, sind glücklich vermieden. Der schön aufgebaute Sockel hat durchaus den Charakter eines Postaments; die Brunnenanlage ist wesentlich auf die Langseiten verwiesen. Der Aufbau ist klar und vornehm, bei der Ausführung würden vielleicht die allzuschrägen Konturen etwas zu mildern sein. Reicher plastischer Schmuck ziert Vorder- und Rückseite: hinten die Colonia, ein Füllhorn und das Dommodell haltend, vorn der Vater Rhein mit Urne; Delphine in geschickter Weise mit den Figuren verbunden, werfen Wasserstrahlen in die Seitenbecken am Sockel. An den Langseiten bilden mächtige — in der Ausführung wohl zu verkleinernde — Löwenköpfe die Wasserspeier, über denen einerseits schwebende Putten die Kaiserkrone tragen, auf der anderen Seite der preussische Adler seine Schwingen ausbreitet. Der Aufbau und Umriss des Denkmals wird an der einzigen Stelle, auf der es errichtet werden kann, in der Mitte der Gartenanlagen des Kaiser-Wilhelm-Ringes — der Künstler hat einen ganz unmöglichen Platz am Südende desselben in Aussicht genommen — sehr glücklich wirken; mit den beiden Stirnseiten auf breite Promenadenwege und Fahrstrassen gerichtet, wird es für den näher Kommenden stets von den Breitseiten sichtbar sein, deren Massenwirkung sehr günstig ist. Falls der Entwurf zur Ausführung kommt, darf Köln ein würdiges Monument des grossen Kaisers sein eigen nennen.

Konnte über die Verleihung des ersten Preises kein ernster Zweifel obwalten, so hat das Urteil der Preisrichter betreffend der weiteren Preise doch einiges Kopfschütteln hervorgerufen. Das Projekt von *W. Albermann* in Köln, mit dem zweiten Preis

gekrönt, ist ohne Frage eine tüchtige Arbeit, aber wird von anderen Entwürfen übertroffen. Das Brunnenmotiv ist hier stark in den Vordergrund gerückt: ein grosser streng durchgeführter, aber langweiliger architektonischer Aufbau mit reichem plastischen Schmuck am Sockel, freien allegorischen Figuren auf den Ecken eines grossen Bassins, dem sich wieder kleinere vorlegen. Das Ganze gross gedacht, aber in der Durchführung, namentlich der Architektur, mit recht erheblichen Mängeln behaftet.

Weit überragt wird das Projekt von einem anderen (Motto: Imperator), dessen Verfasser nur im Fall des ersten Preises genannt sein will: irre ich nicht, so ist er in der Kunststadt an der Düssel sesshaft. Die malerisch behandelte, etwas zu lebhafte Reitergestalt des Kaisers ruht auf hohem, an den Ecken mit allegorischen Figuren geziertem Sockel. Dieser steht auf einer Plattform, die an der vorderen Stirnseite mittelst einer Treppe zugänglich ist. An die drei anderen Seiten legen sich Brunnenbecken mit mächtigen Felspartien, auf denen hinten der Vater Rhein mit allerlei Wassergottheiten thront, während an den Langseiten Wassernixen in lebhafter jubelnder Bewegung dem Kaiser die Reichsinsignien darbieten. Das Ganze ist grossartig gedacht, genial komponirt und meisterhaft durchgeführt; die allegorischen Figuren am Sockel von vornehmer Ruhe, die Gruppen der Wasserdämonen von köstlicher Bewegung und herrlicher Gruppirung. Das Werk atmet den Geist der grossen Brunnenanlagen der Renaissanceperiode, ohne dem Charakter der modernen Zeit Gewalt anzuthun. Auch ist trotz des Hervortretens der Brunnenanlage der Charakter eines Denkmals nicht verwischt oder zurückgedrängt: die gesonderte Aufstellung des eigentlichen Denkmals auf einer zugänglichen Plattform war ein überaus glücklicher Gedanke. Gegen die Erteilung des ersten Preises dürfte meines Erachtens neben den hier verpönten Nixen, lediglich die Preisfrage gesprochen haben: denn trotz der gegenteiligen Berechnung des Künstlers, dürfte ein solches Monument nicht für 300000 Mark herzustellen sein.

Ganz unverständlich ist ferner Stehenden die Erteilung eines weiteren, dritten Preises an *Clemens Buscher* in Düsseldorf; die Figur des als „Friedensfürst" charakterisirten Kaisers ist nicht übel; doch hat der Künstler in der Wahl der Sockelfiguren völlig fehlgegriffen, indem er der Colonia, dem Rhein und dem Frieden — einer übrigens sehr schönen Figur — Kaiser Karl den Grossen zugesellt hat, einen alten steifen Herrn, noch dazu an der Rückseite des Denkmals, der über die Zwecklosigkeit seines Hierseins tiefe Betrachtungen anzustellen scheint.

Der Entwurf von Bildhauer *Kühn* und Architekt *Drollinger* in München zeigt den Kaiser zu Pferd; an einem steifen, langweiligen Sockel mit Säulen, der an längstvergangene Zeit gemahnt, grosse Reliefs in malerischer Auffassung (Kaiserproklamation und Domeinweihung) und allegorische Figuren an den Stirnseiten. Warum dieser Entwurf prämiirt ist, wissen die Götter allein und die Preisrichter.

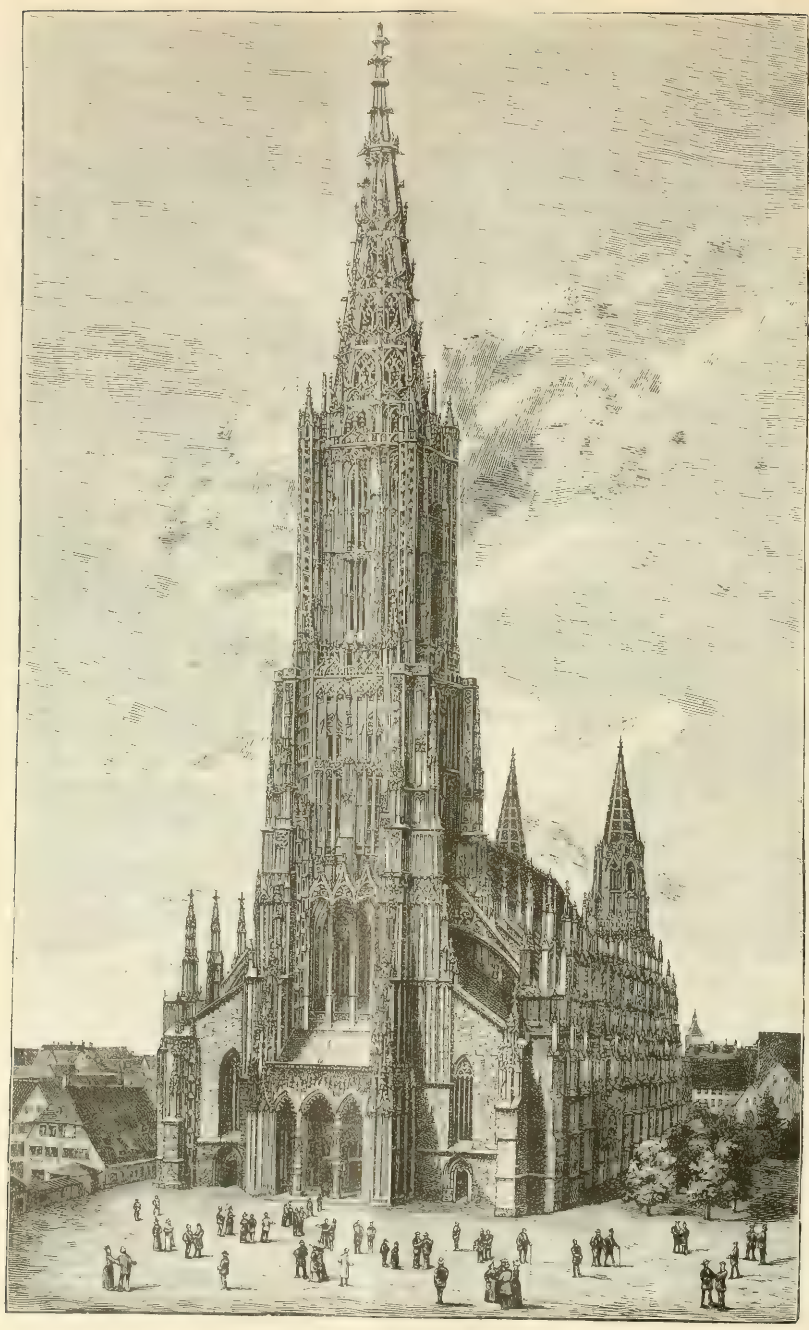
Dagegen sind unter den nicht prämiirten Werken einige recht beachtenswerte Leistungen, die wenigstens hier zu erwähnen, doppelt Pflicht ist.

Zunächst ein Entwurf „In majorem imperatoris gloriam", dessen Verfasser wir wohl unter den Schülern von Meister Volz in Karlsruhe zu suchen haben. Der Entwurf hält den vorgeschriebenen Massstab nicht ein, daher ist er wohl übergangen. Er zeichnet sich weniger aus durch die Gesamtkomposition — der Sockel ist unbedeutend, auch steht die Figur des Kaisers nicht ganz auf der Höhe — als durch den vorzüglichen Sockelschmuck. Sowohl die allegorischen Figuren der Stirnseiten als die grossen, in Nischen stehenden Gruppen der Langseiten sind von höchster Schönheit der Komposition und edelstem Linienfluss, Arbeiten, die man wohl ausgeführt sehen möchte.

Der Verfasser des Entwurfes „Für Kaiser und Vaterland" hat, wie ich glaube, weitaus die beste Figur des Kaisers geliefert. Der hohe Herr im einfachen Militärmantel mit Helm ohne Busch stützt den Feldstecher auf den rechten Schenkel; frei um sich blickend sitzt er vorzüglich im Sattel. Das Pferd kräftig, aber doch kein stilisirter Renaissancegaul, ist in lebhafter Gangbewegung; es erinnert etwas an das des Colleoni, nur ist es massvoller gehalten. Die ganze Figur atmet Leben und Bewegung: das ist der alte Kaiser, wie er im Herzen des Volkes, in der Erinnerung seines siegreichen Heeres fortleben wird! Schade, dass der Sockel so wenig gelungen ist. Diese Reiterstatue auf dem Postament von Anders gäbe ein wirklich grossartiges Monument.

KUNSTLITTERATUR UND KUNSTHANDEL.

x. — *Wanderungen durch das alte Nürnberg* betitelt sich ein durch Ausstattung und Inhalt gleich anziehendes Büchlein aus der Feder von Dr. *P. J. Rée*, welches unlängst im Verlage von J. H. Schrag in Nürnberg erschien. Der kundige Verfasser giebt darin in einer angenehm plaudernden Weise eine anziehende Beschreibung der historischen Schätze des altehrwürdigen Nürnbergs. Der wunderbare Zauber der Stadt bewährt auch in den Schilderungen des Buches seine Kraft und die zum Herzen sprechende höchst



Das Ulmer Münster.

anheimelnde Gestaltung dieses kleinen mittelalterlichen Schatzkästleins hat hier einen angemessenen Interpreten gefunden, dessen Plauderei in gleicher Weise den Leser einzunehmen weiss, wie der Gegenstand selbst den Besucher anzuziehen vermag. Man findet in dem Buche nicht nur die Lebensschicksale der Stadt selbst berichtet, sondern auch viel von den Künstlern und Dichtern, die zum Ruhme ihrer geliebten Vaterstadt mit Eifer thätig waren und ihr den eigentümlichen Charakter aufprägten. Einige treffliche Abbildungen von *Karl Schmidt* tragen dazu bei, den günstigen Eindruck des Werkchens zu erhöhen.

A. B. In prächtigster Ausstattung erschien vor kurzem bei James Mac Lehose and Sons, Publishers to the University, in gross 4°.: *Scottish National Memorials*, a record of the Historical and Archaeological Collection in the Bishop's Castle. Glasgow, 1888. Edited by *James Paton*. Alles mögliche, was eine solche umfangreiche historische Ausstellung nur aufweist, finden wir hier in Wort und Bild trefflich beisammen. Jedes Reproduktionsverfahren ist hier benutzt, vom Holzschnitt, der Photogravüre, dem Lichtdruck, der Zinkhochätzung bis zum schönsten Farbendruck, um die Abbildung des berühmten Kennet Ciborie herzustellen. Für alle Zeiten ist dieser interessanten Ausstellung ein ihrer würdiges Monument geschaffen. Herr Paton hat sich keine Mühe verdriessen lassen, und eine Reihe der besten schottischen Gelehrten standen ihm zur Seite; aber der Erfolg hat seine Bemühungen auch glänzend gekrönt.

x. — *Hissarlik wie es ist* betitelt sich das neueste soeben erschienene (fünfte) Sendschreiben über Schliemanns Troja von *E. Boetticher*. Der Verfasser glossirt darin u. a. den Bericht des Herrn Prof. G. Niemann in Nr. 16 der Kunstchronik. Das Buch ist im Selbstverlage des Verfassers (Berlin, Linkstr. 33) erschienen.

TODESFÄLLE.

*** *Der Maler Professor Karl Steffeck*, Direktor der kgl. Kunstakademie in Königsberg, eines der hervorragendsten Mitglieder der Berliner Malerschule, dessen Spezialität das Pferde- und Sportbild war, ist am 11. Juli in Cranz im 72. Lebensjahre gestorben.

*** *Der Kupferstecher Professor Hermann Droehmer* ist am 9. Juli zu Berlin im 71. Lebensjahre gestorben. Er war einer der letzten Vertreter des Mezzotintostichs und der gemischten Manier, in denen er sich zuerst auf der Berliner Kunstakademie und von 1847—49 in Paris und London weitergebildet hatte. Seit 1851 war er wieder in Berlin thätig, wo er eine sehr grosse Anzahl von Stichen bis auf die jüngste Zeit ausgeführt hat. Abgesehen von einigen Blättern nach Correggio, nach der Leda, dem Jupiter mit Jo und dem jenem Meister fälschlich zugeschriebenen Schweisstuch der Veronika in der Berliner Galerie, hat Droehmer nur Gemälde neuerer Künstler gestochen, meist solche von Berliner Meistern, wie Schrader, Plockhorst, Magnus, C. Becker, Cretius, Amberg, Kretzschmer, L. Burger. Darunter haben Esther vor Ahasver und der Abschied König Karls I. von seinen Kindern nach Schrader, die Ehebrecherin vor Christus nach Plockhorst und die Lautenspielerin nach C. Becker die grösste Verbreitung gefunden. Von seinen übrigen Blättern sind besonders Mozart als Kind der Kaiserin Maria Theresia vorgestellt nach Ender und Goethe am Hofe des Markgrafen Friedrich von Baden nach Pecht in weiteren Kreisen bekannt geworden. Droehmer verfügte über eine gewandte und elegante Technik, die auch den malerischen Eigenschaften der von ihm nachgebildeten Originale gerecht wurde.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

* *Ausgrabungen in der Dobrudscha.* Die königl. rumänische Regierung beabsichtigt, umfassende Ausgrabungen der in der Dobrudscha (man schreibt rumänisch: Dobrogea) befindlichen römischen Altertümer vornehmen zu lassen und will damit in diesem Herbste beginnen. Die Initiative dazu ergriff der thatkräftige Direktor des Museums und Professor der Archäologie in Bukarest, Dr. *Gregor Tocilescu*. Die technische Leitung der Ausgrabungen wird Prof. *Georg Niemann* in Wien übernehmen und schon Mitte August sich zu diesem Zweck an Ort und Stelle begeben.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

☐ *Die bekannte Sammlung antiker Bildnisse* aus Th. Grafs Besitz ist gegenwärtig im Wiener Künstlerhause ausgestellt. Unsere Zeitschrift hat mehrmals auf diese sehr merkwürdigen Denkmäler spätägyptischer Bildnismalerei hingewiesen. Beigefügt wurden den in Wachsfarben und in Tempera gemalten Tafeln einige vorzüglich erhaltene Proben von spätägyptischen Tapisserien, die in Gobelinstechnik ausgeführt sind.

*** *Von der diesjährigen nationalen Kunstausstellung in Madrid* entwirft ein Korrespondent der „Vossischen Zeitung" ein Bild, das keineswegs mit der hohen Wertschätzung übereinstimmt, die der spanischen Malerei auf Grund der letzten internationalen Kunstausstellungen im Auslande zu teil geworden ist. „Die Ausstellung", so schreibt der Korrespondent, „gehört zu den am reichsten beschickten, aber zugleich auch, und das will viel sagen, zu den ärmsten an guten Bildern. Vergebens sucht das Auge des Beschauers und vollends des Kunstverständigen unter dieser Masse von mehr als 1500 Kunstgegenständen nach wirklich hervorragenden Leistungen. Es scheint, der viel versprechende Aufschwung, den die Künste in Spanien in der Mitte der siebziger Jahre nahmen und der bis in die ersten Jahre des eben abgeschlossenen achten Jahrzehnts dauerte, ist bereits vollständig vorbei. Schon die letzten spanischen Kunstausstellungen zeigten als ein hervorragendes Kennzeichen der neuesten Kunstrichtung die Ausbildung einer Art von Konventionalismus, den die Künstler selbst fälschlich für den genialen Ausdruck des nationalen Kunststils Spaniens hielten. Sie wurden hierzu verleitet durch das unreife Urteil der Masse ihrer Landsleute, denen ihr Nationalstolz gebot, in jedem Stück bemalter Leinwand und behauenen Marmors, gekneteten Thons und geformten Gipses, sofern diese Arbeiten von Spaniern ausgeführt waren, ein Meisterwerk ersten Ranges zu erblicken. Das Ausland trug nicht minder dazu bei, den Eigendünkel der spanischen Künstler in ungebührlicher Weise zu steigern. In das Ausland kam und kommt einerseits überhaupt nur das Beste, was die spanische Kunst leistet, und andererseits wurden die ausländische Kunstkritik und die Masse der Ausstellungsbesucher geblendet durch die ihnen völlig neue Farbenpracht, Genialität und Technik, die die besten Leistungen von Malern wie Casado, Vera, Villegas, Pradilla, Alvarez, Dominguez, Madrazo, Mélida, Jimenez y Aranda und wie sie alle heissen, thatsächlich aufweisen. In ihrem gerechten Entzücken über die neue grossartige Kunstwelt, die sich ihren Blicken darbot, sahen die fremden Beurteiler auch über manche Schwächen der Zeichnung, der Perspektive hinweg, und der Geschmack an den spanischen Kunstwerken brach sich schnell

über die ganze civilisirte Welt Bahn. Wer die verschiedenen internationalen Kunstausstellungen der letzten Jahre genau musterte, war freilich überrascht, die Werke, welche in Wien, in München vor langer Zeit Beifall gefunden hatten, auf den späteren Ausstellungen immer wieder zu finden, und was ausser diesen älteren, anerkannt guten Werken z. B. im vorigen Jahre in Paris zu sehen war, befriedigte im allgemeinen nur sehr wenig. Die jungen Künstler aber glauben, wenn sie den Stil der Fortuny, Rosales, Pradilla, Casado u. s. w., oder wenn sie die Art der alten, grossen spanischen Maler des 17. Jahrhunderts äusserlich nachahmen, so werden sie dadurch mühelos zu grossen Künstlern. Unselbständigkeit, Nachahmung und Geistlosigkeit in der Komposition, Flüchtigkeit und Fehlerhaftigkeit in der Zeichnung, Roheit in der Charakteristik und in der Stoffwahl, Grobheit in der Ausführung und Farbengebung sind leider die Merkmale der überwiegenden Mehrzahl der ausgestellten Bilder."

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

S. *Archäologische Gesellschaft in Berlin.* Junisitzung. Herr *Winter* berichtete auf Grund des reichhaltigen, in dem neuesten Jahrgange der Ephemeris niedergelegten Materials über die im Frühjahr 1889 ausgeführten Ausgrabungen des *Kuppelgrabes von Vafio* bei Amyklä in Lakonien und verweilte insbesondere bei den zwei Goldbechern, welche Stierdarstellungen in erhabener Arbeit zeigen und den Höhepunkt der sogenannten mykenischen Kunst bezeichnen. Der Vortragende bekannte sich zu der Ansicht, dass diese Kunst durch Stil und Inhalt sich als eine nichtgriechische zu erkennen gebe und in den sogenannten hethitischen Denkmälern zahlreiche Parallelen habe, eine Ansicht, welche in einer an den Vortrag sich schliessenden angeregten Besprechung von mehreren Seiten lebhaft bekämpft wurde. — Herr *Trendelenburg* lenkte die Aufmerksamkeit der Gesellschaft auf die Beschreibung des *Mausoleums von Halikarnass* bei Plinius, mit welcher seiner Auffassung nach die bisher versuchten Rekonstruktionen des Denkmals in einem entscheidenden Punkte nicht übereinstimmen. In eingehender Erklärung der Stelle suchte er nachzuweisen, dass Plinius oder sein Gewährsmann nur zwei Teile des Grabdenkmals kenne, den Säulenumgang und die Pyramide mit der Quadriga, und dass der von Plinius gebrauchte Ausdruck altitudinem inferiorem die Annahme eines dritten, dem Säulenumgang an Höhe gleichkommenden oder ihn gar übertreffenden Teiles (Unterbaues) mit Notwendigkeit ausschliesse. Dass das Mausoleum zu den sieben Weltwundern gerechnet wurde, habe in der Kühnheit des Gedankens seinen Grund gehabt, die massige Grabpyramide nicht auf dem Boden ruhen lassen, sondern sie durch eine leichte Säulenhalle gleichsam in die Luft zu heben. — Zum Schluss besprach Herr *Gercke* eine Stelle der Lebensbeschreibung des Atticus von Cornel, wo er für das sinnlose ipsi et Fidiae zu lesen vorschlug ipsi et Fidei, so dass sich als Sinn ergebe, dass die Athener dem Atticus und der Pistis Statuen errichteten, wozu sie ja allen Grund hatten.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

Die Reiterstatuette Karls des Grossen im Musée Carnavalet zu Paris wurde bisher von den meisten Kunstgelehrten für ein Werk aus karolingischer Zeit angesehen. Nur einige Vorbehalte wurden laut, so von seiten Fr. X. Kraus', W. Lübkes und Essenweins. Nun hat vor kurzem Dr. *Georg Wolfram* den nahezu zwingenden Beweis erbracht, dass die erwähnte Reiterfigur im Jahre 1507 von einem Goldschmied *François* in Metz für das Domkapitel gefertigt worden ist. Die Figur hat ja bekanntlich lange Zeit im Dom zu Metz gestanden und ist erst nach mannigfachen Schicksalen ins Musée Carnavalet gekommen. Wolframs überaus sorgsam gearbeitetes Schriftchen setzt sich zuerst mit den älteren Anschauungen über die Statuette auseinander. Dann erfährt der Leser, dass sich unter den Resten des alten Kapitelarchives von Metz folgende Aufschreibungen aus dem Jahre 1507 erhalten haben: „Item lon a ordonne a ceux qui par cydevant ont eu commission de faire faire Charlemagne quilz concordent avec Francoy lorfevre pour la facon et qu'il soy payé" und „Die Martis septima decima ipsius mensis Novembris: on a conclu de payer a Francois lorfevre pour la facon de Charlemagne et que lon prengue largent en la volte." Aus diesen Stellen und aus zahlreichen späteren Erwähnungen der Statuette zieht Wolfram in besonnener Weise eine Reihe von interessanten Schlüssen, die darauf hinauslaufen, dass die vermeintlich karolingische Bronzestatuette erst 1507 gefertigt wurde. Auch wird es nach seinen Erörterungen höchst wahrscheinlich, dass der Goldschmied François als anregende Vorbilder die Kaiserbildnisse in der Bibel und im Psalter Karls des Kahlen benützt hat. Diese beiden Prachthandschriften, heute in Paris, waren ja damals noch in Metz und sind dort wohl für Bücher des grossen Karl selbst angesehen worden. Man wird also das interessante Reiterbild heute für ein Bildnis Karls des Kahlen halten müssen, das vom Metzer Goldschmied François im Jahre 1507 für den Dom hergestellt wurde. Bei diesem, viele überraschenden Umsturz der Dinge ist eines zu beachten, dass nämlich die allgemeinen Züge der Persönlichkeit in jener Statuette in keinerlei Widerspruch mit dem stehen, was wir über die äussere Erscheinung des grossen Kaisers wissen. Der in der Statuette unbeabsichtigt dargestellte Enkel glich eben in vielen Stücken dem Grossvater. Wir brauchen also unsere Vorstellungen vom Äusseren Karls des Grossen keineswegs umzuformen, wie sehr wir auch eilen, die Statuette des Musée Carnavalet aus der Reihe seiner Bildnisse zu streichen. *Th. Fr.*

x. — *Ein neues Bild von Böcklin,* dreiteilig die Geburt und den Tod Christi und die Verherrlichung der Madonna darstellend, war unlängst in der Baseler Kunsthalle ausgestellt.

ZEITSCHRIFTEN.

Die graphischen Künste. XIII. Heft 3.
Jan van Eycks Flugelaltarchen in Dresden — Berliner Malerradirer (Max Klinger, Ernst Moritz Geyger, Stauffer-Bern) Von Wilhelm Bode. (Mit Abbild.) — Kunstbeilagen: Mittelbild des Dresdener Flugelaltarchens von Jan van Eyck, Radirung von Hugo Bürkner. — Die Zeit, Heliogravüre nach einem Originalstich von Max Klinger. — San Miniato, Originalradirung von E. M. Geyger. — Marabut, Originalradirung von E. M. Geyger. — Weibliches Bildnis. Heliogravüre nach einer Originalradirung von Karl Stauffer.

Repertorium für Kunstwissenschaft. XIII. Band. Heft 4.
Eine trapezuntische Bilderhandschrift vom Jahre 1346. Von Jos. Strzygowski. — Die Sixtinische Decke Michelangelos. Von Dr. H Wölfflin. — Varia Von W. Schmidt. — Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluss des 14. Jahrhunderts. Von Eduard Dobbert.

Die Kunst für Alle. 5. Jahrg. Heft 18—20.
Tihamér v. Margitay. Von Th. v. Szana. (Mit Abbildungen.) — Dachstubennachbarn. Von A. v. Perfall. — Der Salon Meissonier. Von O. Brandes. — Vor Eröffnung der zweiten Münchener Jahresausstellung 1890. Von Fr. Pecht. — Der Salon Meissonier. II. Von Otto Brandes. — Die Jahresausstellung. II. Von Fr Pecht. — Moderne Kunst in Rom. Von Hans Barth. — Der Salon im Industriepalast. I. Von Otto Brandes.

Mitteilungen des k. k. Österreich. Museums für Kunst und Industrie. N. F. V. Jahrg. 7. Heft.
S. Bernwardus von Hildesheim in seiner Zeit. Von W. A. Neumann. (Fortsetzung.)

Christliches Kunstblatt 1890. Nr. 6.
Vom Stuttgarter Kunstverein. — Kreuz und Kelch

Gazette des Beaux-Arts. 3. Folge. Bd. III. Nr. 396 u. 397.

Le salon de 1890 aux Champs-Elysées I Peinture I. II Von M. Albert. (Mit Abbild.) — Les peintures de Véronese au musée de Madrid. Von P. Lefort. — Le salon du Champ de Mars. Von L. Mabilleau. (Mit Abbild.) — Notes sur les xylographes vénitiens du XV et du XVI siècles. Von Herzog von Rivoli und Ch. Ephrussi. (Mit Abbild.) — François Rude. Von de Foureaud. — Le musée de l'Ecole des Beaux-Arts. II. Von Eugen Müntz. (Mit Abbild.) — Exposition rétrospective de Tours Von L. Palustre. (Mit Abbild.)

The Magazine of Art. Nr. 117. Juli 1890.

Ford Madox Brown. Von Lucy Rossetti. (Mit Abbild.) — Illustrated Journalism in England. I. Von C. N. Williamson (Mit Abbild.) — Current art: the new gallery. Von M. H. Spielmann. (Mit Abbild.) — John Kay and his portraits. Von J. M. Gray. (Mit Abbild.) — Armour and arms at the Tudor-exhibition. Von Baron de Cosson. (Mit Abbild.)

L'Art. 1890. No. 626 u. 627.

Les ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés au Champ de Mars. Von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Rue trompette, No. 6 à Saint Germain-en Laye. XIII. — Salon de 1890. Aquarelles, pastels, dessins etc. Von F. Naquet. (Mit Abbild.) — Jules Dupré. Von A. Hustin. (Mit Abbild.) — Kunstbeilagen: Retour au bercail. K. Bodmer del. et sec. Le moulin. Nach dem Gemälde von J. Dupré radirt von L. Gaucherel. — Ulysse Butin. Von Abel Patoux. (Mit Abbild.)

Archief voor nederlandsche Kunstgeschiedenis. VII. Nr. 14—17.

Rembrandts anatomische les van Prof. Nicolaes Tulp. — Losse aanteekeningen omtrent hollandsche plaatsnijders Von Abr Bredius.

Gewerbehalle. 1890. Nr. 7.

Taf. 43. Kamin in italienischer Renaissance, ausgeführt von St. Testolini, Venedig. — Taf. 44. Kerzenträger aus Garmisch (1698). — Taf. 45. Büffett, entworfen von H. Güting in Stuttgart. — Taf. 46. Kapitäle aus Freiburg in der Schweiz (Mitte des 16. Jahrhunderts.) — Taf. 47. Eisengitter mit Bronze, entworfen von P. Stegmüller, ausgeführt von P. Marcus, Berlin. — Taf. 48. Garderobeständer, Bank und Stuhl in geschn. Nussbaumholz, von A. Zanetti in Vicenza. — Taf. 49. Samtstoff mit Atlasgrund im Königl. Kunstgewerbemuseum zu Dresden.

Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins. 1890. Heft 5 6.

Skizze der Geschichte der mittelalterlichen Plastik im bayerischen Stammlande. — Tafeln: Motiv zu einem Kronleuchter, von B. Schäde, Berlin. — Gemalte Fensterumrahmungen für Landhäuser, von A. Müller, München. — Stoffmuster nach einem Stich von Marot. — Weihwasserkessel, von E. Thoma, München. — Motiv zu einem Tafelaufsatz, von Fr. Naager, München.

Blätter für Kunstgewerbe. Bd. XIX. 5. Heft.

Der Zolltarif etc. der Vereinigten Staaten von Nordamerika. — Tafeln: Gewebte Leinenbordüre von H. Macht. — Leuchter und Dose, entworfen von R. Gross, ausgeführt von Dziedzinski & Hanusch. — Palmenständer in Schmiedeeisen, ausgeführt von J. M. Baierleins Wwe. in Wien. — Salontisch, entworfen von A. Trötscher, ausgeführt von H. Trötscher in Wien. — Girandole für elektrische Beleuchtung, entw. von v. Hasenauer, ausgeführt von Dziedzinski & Hanusch. — Kommode mit Etagère, von F. Michel in Wien.

Bayerische Gewerbezeitung. 1890. Nr. 11 u. 12.

Die Anwendung der Bleichmittel in der Industrie und im Gewerbe. Von H. Stockmeier. — Handwerk und freie Kunst in Nürnberg. Von Ernst Mummenhoff. II.

Architektonische Rundschau. 1890. Bd. VI. Heft 8 u. 9.

Taf. 57. Villa Schlitz, erbaut von Kayser & v. Grossheim in Berlin. — Taf. 58. Rathaus zu Hamburg. — Taf. 59. Portal- und Fassadenabbildungen aus Prag. — Taf. 60. Villa a. d. Weser, erbaut von P. Böttger in Berlin. — Taf. 61. Erker in Feldkirch. — Taf. 62. Wohn- und Geschäftshaus zu Mainz, erbaut von Ph. Baum. — Taf. 63. Restaurant „Kaiserhof" zu Köln, entworfen von A. L. Zaar in Berlin; erbaut von Leinen in Köln. — Taf. 64. Dasselbe, Durchschnitt. — Taf. 65. Geschäftshaus Ullmann in Berlin, erbaut von C. F. Fehwenkl, das. — Taf. 66. Kirche St. Borromäus in Antwerpen, entworfen von Abbé Huismann u. Rubens. — Taf. 67/68. Verwaltungsgebäude der Gotthardbahngesellschaft in Luzern, erbaut von G. Mossdorf, das. — Taf. 69. Wirtschaft zum Schweizerhaus in Degerloch bei Stuttgart, erbaut von Eisenlohr & Weigle, das. — Taf. 70. Wohnhaus Fleischer in Küstrin, erbaut von F. Gottlob, das. — Taf. 71. Altar für die protestantische Kirche zu Kurzenaltheim; Umrahmung, entworfen von Steindorff, ausgeführt von Leistner, beide in Nürnberg. — Taf. 72. Villa Enzinger in Worms, erbaut von W. Manchot in Mannheim

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Heugasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 21.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 32. 21. August.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ICONOGRAPHIA BATAVA.

Vor kurzem gab E. W. Moes, Adjunkt-Archivaris von Rotterdam, der streitbare Mitarbeiter der Kunstchronik, ein Probeheft seiner von langer Hand geplanten und gründlich vorbereiteten „Iconographia Batava“ heraus und wir wollen nicht verfehlen, unsere Leser sofort auf dieses ebenso mühevolle wie dankenswerte Werk aufmerksam zu machen. Moes bietet darin ein alphabetisch geordnetes Verzeichnis *sämtlicher holländischer Bildnisse* früherer Jahrhunderte, sowohl Gemälde, Stiche und sonstigen Drucke, als Bildhauerwerke (Handzeichnungen mussten leider ausgeschlossen bleiben), eine reiche Fülle anregenden Materials, das den Geschichts- und Kulturforscher ebenso wie den Kunsthistoriker interessiren muss. Wir Deutsche werden zwar manche Personen darin finden, die wenig oder gar keine Erinnerung in uns wachrufen; doch wird das reichlich aufgewogen durch die Menge von Persönlichkeiten, die eine grosse und allgemeine Teilnahme in Anspruch nehmen dürfen. Erwähnt seien u. a. aus dem Buchstaben A, der bis jetzt vorliegt, Papst *Adrian VI.* (1459—1523), *Rudolf Agricola* (1442—1485), *Amalia von Solms* 1602—1675), Gemahlin des Prinzen Friedrich Heinrich und Schwiegermutter des Grossen Kurfürsten (von letzterer allein zählt Moes 45 Bildnisse auf, zum Teil von berühmten Malern wie van Dyck, Miereveld, Gonzales Coques, Gerard und Willem van Honthorst etc.), *Anna von Österreich* (1540—1580), *Anna von England* (1709—1759), Gemahlin des Prinzen Wilhelm IV., von ihr 25 Porträts, *Cornelis Claesz Anslo* (1592—1646), der von Rembrandt zusammen mit seiner Frau gemalte Prediger zu Amsterdam (bei Lady Ashburnham in London), *Anton von Burgund* (1421—1504), der grosse Bastard, *Jacobus Arminius* (1560—1609). Im ganzen finden sich unter A 258 mehr oder weniger hervorragende Männer und Frauen verzeichnet.

Was dem Kunsthistoriker besonders wertvoll sein wird, ist die Angabe der *Künstler*, welche die jeweiligen Bildnisse verfertigten, und zwar in gründlich kritischer Sichtung der Zuschreibungen, wozu Moes durch seine Kennerschaft ebenfalls befähigt ist.

Das weitausschauende Werk ist mit Bienenfleiss unternommen, und wollen wir nur hoffen, dass eine rege Anteilnahme der interessirten Kreise es dem emsigen Verfasser ermöglichen werde, sein mühevolles Unternehmen mit derselben Vollkommenheit durchzuführen, wie er es begonnen.

Geschmückt ist das Heft durch einen dem Titel vorgehefteten Lichtdruck nach einem in der Sammlung Wesendonck in Berlin befindlichen Triptychon mit Donatorenbildnissen aus der Familie van Alkemade (um 1520). Im Museum zu Brüssel befinden sich unter Nr. 107—108A drei Tafeln, ebenfalls mit Donatoren, welche, wenn wir uns nicht täuschen, dieselbe Hand verraten. Jedenfalls feine altholländische Bildnisse. Vielleicht richtet Moes gelegentlich sein Augenmerk darauf.

Die bei J. Claasen zu Amsterdam erscheinende Iconographia ist mit einer gut orientirenden Vorrede und einem zuverlässigen Register der Malernamen versehen und Dr. Abr. Bredius, dem andern holländischen Mitarbeiter der Chronik, gewidmet. Möge sie unter diesem guten nomen et omen in alle Welt gehen!

O. E.

AUS KASSEL.

Ende Juli 1890.

RR. Die diesjährige Ausstellung der Schülerarbeiten unserer Kunstakademie ist soeben eröffnet. Drei Säle enthalten die Zeichnungen und Aquarelle, einer die Ölmalereien. Die Zahl der Akademieschüler, unter denen das weibliche Element zu überwiegen scheint, hat sich seit der Reorganisation der Anstalt nicht in der Weise, die erstrebt und erhofft wurde, vermehrt, doch sind die Leistungen, namentlich auf dem landschaftlichen Gebiete durchweg befriedigend. In der Atelierklasse (Malklasse) hat nur ein Schüler ausgestellt, der aber sowohl in seinen Porträts als auch in den von ihm komponirten Genrebildern ein tüchtiges Können verrät.

Das an die Ausstellungsräume anschliessende Atelier des Akademiedirektors *Kolitz* ist gleichfalls dem Publikum geöffnet und enthält eine Anzahl bereits früher besprochener Gemälde desselben, Scenen aus dem deutsch-französischen Kriege, Porträts, Landschaften, sowie einige Entwürfe des interessanten Freskogemäldes für den Justizpalast, an dem Kolitz jetzt noch arbeitet. Dieses Bild befindet sich in dem ersten Stockwerke des Treppenhauses des prächtigen Backsteinbaues, der sich in einem grossen Quadrate an Stelle der alten Kattenburg erhebt und die Diensträume der Justiz und der Regierung umfasst. Das Kultusministerium hat hier zwei gegenüberliegende Wandflächen zur Bemalung ausersehen, von denen die eine das Kolitzsche Bild „ein Maifeld“ zwischen zwei bereits im Jahre 1882 vollendeten Allegorien von Professor *Jos. Scheurenberg* „die Weisheit“ und „die Gerechtigkeit“ trägt, die andere ebenfalls zwischen zwei Darstellungen desselben Meisters, „die Tapferkeit“ und „die Mässigung“, demnächst das Bild des Professors *Knackfuss*, „die Überreichung des vollendeten Codex an den Kaiser Justinian“ erhalten wird. Das Kolitzsche Gemälde ist fast vollendet und hebt sich durch seine lebhafte Farbengebung und seine reiche Komposition sehr wirkungsvoll zwischen den mehr freskenhaft gehaltenen Scheurenbergschen Darstellungen hervor. Hell beleuchtet der Maiensonnenschein das frische junge Grün der Malstätte und die mit Zinnen und Türmen auf einem Berge im Hintergrunde gelegene Feste und den von Fahrzeugen belebten, hügelumkränzten Strom. Rechts unter einer mächtigen Linde, an der Schwert und Schild aufgehängt sind, sitzt unter purpurnem Baldachin der Kaiser mit den weltlichen und geistlichen Fürsten zu Gericht über zwei vor ihnen knieende Edlen, welche sich auf die Anklage einer seitwärts stehenden, in schwarze Trauergewänder gehüllten Frauengestalt, an die sich zwei Knaben drängen, verantworten. Neben dem Kaiser steht der Kanzler, hinter ihm mit der roten Gerichtsfahne sein Schwertträger, das Pferd am Zügel führend. Gewappnete zu Fuss und zu Pferd, ebenfalls mit der roten Blutfahne, halten Ordnung in dem abgesteckten Ring und bewachen die Schranken, um welche sich in buntem Getümmel die Zuschauer, Männer und Frauen, Krieger und fahrendes Volk drängen,

Die Komposition des figurenreichen mächtigen Bildes ist durchweg gelungen und edel, das Kolorit vortrefflich und die Durchführung sowohl der landschaftlichen, als auch der figürlichen Partien meisterhaft. Sobald die letzte Hand an dies Gemälde gelegt ist, wird Prof. Knackfuss seines beginnen und dann hoffentlich vor Anfang des Winters die prächtige Dekoration des Treppenhauses, deren Herstellung sich acht Jahre verzögert hat, vollendet sein.

DIE RESTAURATION DER MARIENKIRCHE IN KRAKAU.

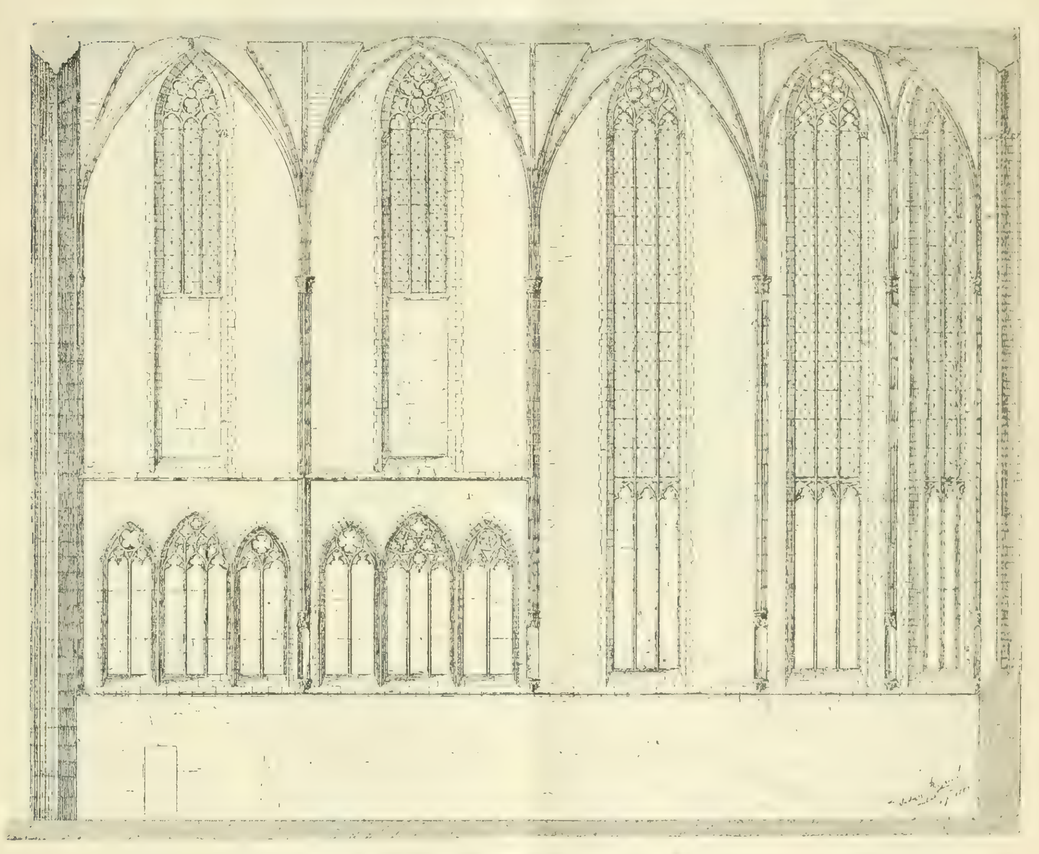
Am 31. März d. J. fand die feierliche kirchliche Einweihung und Eröffnung des neurestaurirten Presbyteriums der Marienkirche zu Krakau statt. Bekanntlich wurde der Grundstein zu dieser gotischen Stadtkirche im Jahre 1226 gelegt und um die Mitte des 14. Jahrh. der Chor von dem Unterschatzmeister des Königs Kasimir d. Gr., Nikolaus Wirsing, neu erbaut. Im vorigen Jahrhundert wurde das Innere durch barocke Zuthaten gänzlich entstellt.

Die Renovirung hat im Januar 1889 begonnen. Nach Entfernung der Tünche, der Stuckaturen und getünchten Bretterverschalungen kamen birnenförmig gegliederte, steinerne Dienstbündel zum Vorschein. Diese Gurtträger, unterbrochen von Nischen mit gut erhaltenen Konsolen und Baldachinen, waren überragt durch schöne, ungemein fein ausgemeisselte Kapitäle und das mit Quaderstein ausgefütterte Fenstergewände zeigte, analog den Pfostenkapitälen, ein aus vergoldetem Laubwerk gebildetes Kämpfergesims mit dem ursprünglichen kräftigen Blau des Hintergrundes. Eine Überraschung bereitete dem Baukomitee die Auffindung eines geblendeten, aus sechs Vertiefungen bestehenden Triforiums mit schönen Masswerken an der nördlichen Wand der Kirche

an welcher oben auch Fragmente von Wandmalerei aus dem 16. Jahrh. sich zeigten. Aus einer in dem Archiv der Stadt Krakau aufbewahrten Rechnung vom Jahre 1397 geht hervor, dass im 14. Jahrh. bloss die Gewölbedecke, die Rippen und die damit eng zusammenhängenden Dienste polychrom bemalt waren und dass Wandmalerei entweder ganz fehlte oder

Stellen falsch anlegen und verständnislos laufen liess. Bei der neuesten Restaurirung wurde die Richtigstellung des Gerippes mit sachkundiger Hand rationell durchgeführt.

Die Wiederherstellung der hartbeschädigten Steinverzierungen nahm den ganzen Sommer des Vorjahres in Anspruch. Im Herbst wurde die Poly-



Ansicht der nordlichen Chorwand der Marienkirche in Krakau

sich nur auf eine schlichte Musterung beschränkt haben dürfte. Für diese Auffassung spricht die Glasmalerei in den drei erhaltenen Fenstern, deren Wirkung durch die Musterung der Wände gehoben werden sollte.

Infolge des im Jahre 1442 eingetretenen Einsturzes des Gewölbes wurde dasselbe neu hergestellt, wobei jedoch der Baumeister die Rippen an mehreren

chromie des Chores nach den Entwürfen und Kartons von *Matejko,* auf welche der Meister volle sieben Monate rastloser Thätigkeit verwendete, in Angriff genommen. Die Dekorationsmotive hat der gelehrte Künstler zum Teil den alten Holzkirchen aus dem 15. Jahrh. entnommen, welche in Gebirgsgegenden des Landes noch mit ihrer Polychromie gut erhalten sind; zum grösseren Teil aber entstammt diese neue

Schöpfung der eigenen Erfindungskraft seines schöpferischen Geistes. Die himmlische Musik, die Litanei zur heiligen Maria und die historische Bedeutung der Kirche gaben dem Künstler den Stoff für die Malereien an der nördlichen und südlichen Wand. Zunächst über dem Chorgestühl ragen musizirende Engel mit streng stilisirtem Faltenwurf aus den Blumenkelchen der stilisirten Gewächse empor; darüber sind Engel, als Sänger dargestellt, die weisse Bandrollen halten, auf welchen der Litaneispruch mit gotischen Buchstaben geschrieben ist. Hierauf folgt ein Fries, der aus den Wappen der Stadt, der Zünfte, und der ansehnlichsten Bürger besteht, welche ehemals zum Aufbau oder zur inneren Ausstattung der Kirche in hervorragender Weise beigetragen haben; dadurch wird die historische Entwickelung der Kirche zur Veranschaulichung gebracht. Die Bogenfelder über ihm füllt eine Ziegelmusterung aus. An den Seitenwänden der hohen Spitzbogenfenster sind eine Unzahl schöner, geflügelter Cherubenköpfe angebracht. — Die Phantasie des Meisters ergoss sich hier in vollem Strom, und bewundernswert ist namentlich die unermessliche Mannigfaltigkeit der Muster, der ideal schönen Frauen- und Kinderköpfe der Engel. Das Ganze ist ein Werk, das mit Veit Stosses Hochaltar in erhabenem Einklange steht.


Kapitäle aus der Marienkirche in Krakau

Nach Matejko's Entwurf wurde ferner das Triumphkreuz und die kleine Orgelbühne auf Kragsteinen mit der ungewöhnlich anmutigen Gestalt der heiligen Cecilia als Konsole in der Mitte ausgeführt.

Die technischen Bauarbeiten leitete der tüchtige Architekt F. Stryjenski. Die Malerarbeiten wurden von Binkiewicz, Lepszy, Lindemann, Dyrdon, Gramatyka und Zembaczynski ausgeführt. Weiter beteiligten sich an der Ausführung des Werkes die Bildhauer: Blotnicki und Langmann, die Schnitzer Wakulski und Korpal, endlich die Steinmetzenwerkstätten von Chrosnikiewicz und Trembecki. Das Ganze gereicht der Stadt Krakau zur wahren Zierde. Die Wirkung der Polychromie ist eine majestätische.

LEONARD LEPSZY.

BÜCHERSCHAU.

Seit der letzten Ablage einer kunstlitterarischen Rechnung ist eine so geraume Zeit verstrichen, dass sich die gegenwärtige Bücherschau beinahe zu einem Jahresberichte ausdehnt. Die längere Pause bringt den Gewinn, dass man die herrschende Strömung besser überblickt, den Fortschritt in der Forschung und Darstellung genauer abzumessen im stande ist. Über lahme Lenden können wir in unserem Kreise nicht klagen. Die Lust zu forschen und zu schreiben ist in entschiedenem Aufgange begriffen. Es bleibt nur der Wunsch übrig, dass die Zahl der Leser der gesteigerten litterarischen Thätigkeit entsprechend auch stetig wachse. Wir beobachten ferner, dass sich die Aufmerksamkeit der Forscher jetzt mit Vorliebe der heimischen Kunst zuwendet, ohne dass deshalb das alte Vorrecht der Deutschen, Italien als zweite Heimat zu begrüssen, aufgegeben wird. An einzelnen Anläufen, den Himmel der alten Tradition zu stürmen, fehlt es nicht; im ganzen ist aber doch die litterarische Bewegung ruhiger geworden. Dazu hat die strengere historische Methode, die Beschränkung auf fest abgegrenzte Aufgaben wesentlich beigetragen. Kein Abschnitt der Kunstgeschichte, keine Betrachtungsweise ist leer ausgegangen, die Ikonographie, die Topographie, die historische Kritik sind alle namhaft bereichert worden. Aus einer grösseren Reihe uns vorliegender Bücher heben wir als besonders empfehlenswert und an Resultaten fruchtbar folgende Schriften heraus.

Aus dem fernen Finnland haben wir einen ganz vortrefflichen Beitrag zur altchristlichen Ikonographie empfangen. *Tikkanen* in Helsingfors erörtert in einer reich illustrirten Abhandlung die *Genesismosaiken* in der Vorhalle von S. Marco *in Venedig* und stellt ihre Beziehungen zu den Genesisbildern des vorigen Jahrtausends fest. Die Arbeit darf als eine wirkliche Bereicherung unserer Wissenschaft gerühmt werden. Insbesondere der Nachweis, dass die bekannte Elfenbeintafel mit zehn kleinen Genesisbildern in Berlin auf eine Redaktion des fünften Jahrhunderts zurückgeht, ist als eine glückliche Entdeckung zu verzeichnen. Im ganzen steht der Verfasser auf dem Standpunkte, dass er mehrere selbständige Familien der Genesisdarstellungen annimmt, welche teilweise ihre gemeinsamen Wurzeln in der altchristlichen Überlieferung besitzen, teilweise aber auch unabhängig von einander neue Bilder schaffen. Die Hypothese von dem allein herrschenden Byzantinismus hat auch durch Tikkanen einen neuen scharfen Widersacher erhalten.

Einen enger begrenzten Gegenstand behandelt das Buch von *Max Schmid* in Berlin: *Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst.* Hier ist namentlich die Anordnung des Stoffes zu loben. Der Verfasser giebt zunächst einen ziemlich vollständigen Katalog der Geburtsbilder bis gegen den Schluss des ersten Jahrtausends, erzählt dann, was die Evangelien und die Legenden über die Geburt Christi aussagen, und nachdem er auf diese Art die litterarische Tradition festgestellt hat, verfolgt er die Entwickelung der Geburtsscene in den bildenden Künsten, das allmähliche Wachstum, die endgültigen Formen derselben. Nach den Schlusssätzen Schmids tritt im sechsten Jahrhundert ein Schwanken zwischen den altüberlieferten und den neuen aus Byzanz geholten Mustern ein, bis die karolingische Kunst wieder eine feste, abendländische Form der Geburtsbilder schafft.

Sind diese beiden Bücher zum Lobe und Preise der alten Kunst geschrieben, so versucht dagegen eine kleine Schrift *Wolframs* ihr einen Ruhmestitel zu rauben. Die Reiterstatuette Karls des Grossen aus der Metzer Kathedrale, jetzt in Paris bewahrt, soll nicht ein Werk des neunten Jahrhunderts, sondern die Arbeit eines Goldschmiedes, François, im 16. Jahrhundert sein. Völlig überzeugend sind die Gründe des Metzer Archivars nicht. Weder sprechen die Attribute des Kaisers notwendig gegen den Ursprung im karolingischen Zeitalter, noch liegt eine solche auf Täuschung berechnete Fälschung, ein gekünstelter Archaismus, im Charakter der Renaissance.

In das spätere Mittelalter führen uns zwei umfangreiche Bücher von *Bessel* und *Neuwirth.* Das erstere schildert an der Hand einer Studie über den Xantener Dom die Bauführung des Mittelalters. Das Buch enthält aber noch mehr als eine sorgfältig geführte Untersuchung über die Baumittel und die Baukosten des niederrheinischen Domes. Der erste Teil behandelt die Baugeschichte der Kirche des h. Viktor, wobei der Verfasser kräftig für die historische Wahrheit der Legenden von der thebaischen Legion und der h. Helena eintritt; der dritte Teil lehrt uns die Ausstattung der Viktorkirche mit Steinbildern und Altären genau kennen. Nicht nur Kunsthistoriker, sondern auch Nationalökonomen werden aus diesem auf gründlichen Detailstudien beruhenden, ausserordentlich fleissig gearbeiteten Werke Bessels viel lernen. Eine ähnliche Aufgabe stellte sich der wackere Prager Kunsthistoriker *Neuwirth* in seinem Buche: Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues in den Jahren 1372—1378. Auch

hier werden wir auf Grund sorgfältigster archivalischer Forschungen mit den Baumitteln, den Baukosten, der Einrichtung der Bauhütte, der Herkunft der Steinmetzen, den Löhnen der Bauleute, den Preisen des Baustoffes bekannt gemacht. Der Verfasser begnügt sich nicht mit der trockenen Aufzählung des statistischen Materials, sondern zieht auch mit geschickter Hand kunsthistorische Schlüsse aus demselben. Wir gewinnen ein lebendiges Bild von den Vorgängen, welche bei einem grösseren Dombaue stattfanden und vermögen die äussere Geschichte eines Dombaues mit der grössten Sicherheit zu entwickeln. Neuwirth hat durch sein Buch wertvolle Bausteine zur Kunstgeschichte des Mittelalters geliefert und unsere Erwartungen von der in Aussicht stehenden Kunstgeschichte Böhmens in dem Zeitalter Karls IV. nicht wenig gesteigert. Das Kapitel, welches von der Malerei in der Wenzelskapelle, von der plastischen Thätigkeit des Peter Parler handelt, bürgt für seine Beherrschung auch der anderen Kunstgebiete und nicht allein der Architektur, in welcher er sich schon früher als tüchtiger Forscher bewährt hat.

Die Kunsttopographie hat durch den zweiten Band der Kunstdenkmäler im Grossherzogtum Baden von *Kraus, Durm* und *Wagner*, (Freiburg, Mohr), sowie durch die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Köslin von *Böttger* (Stettin, Saunier), die namhafteste Förderung erfahren. In dem von Kraus mit gewohnter Umsicht und staunenswertem Fleisse redigirten Werke verdient namentlich die Beschreibung der in Donaueschingen bewahrten Kunstschätze Beachtung. Der Regierungsbezirk Köslin birgt zwar nur ein hervorragendes Bauwerk, die Marienkirche in Kolberg aus dem 14. Jahrhundert. Es handelt sich aber gar nicht in der Kunstgeschichte des nördlichen Deutschlands darum, dass unsere Kenntnisse um ein oder das andere grössere Bauwerk bereichert werden, sondern dass das Vorurteil gegen die Kunstöde, welche angeblich im deutschen Norden herrschen soll, richtig gestellt werde. In Wahrheit haben gerade das Kunstgewerbe, die dekorativen Künste, hier einen gesegneten Boden gefunden. Jeden Beitrag zur Aufhellung der norddeutschen Kunst vom 15—17. Jahrhundert heissen wir herzlich willkommen.

Die drei Grossmeister der italienischen Kunst sind jeder mit einer Gabe bedacht worden. Raffaels Jugendentwickelung erörtert in einem reich ausgestatteten Werke (Raffaelstudien) *W. Koopmann* (Marbg., Elwert). Man merkt dem Buche die ehrliche Begeisterung, die persönliche Hingabe an die Sache an. Auch an feinen Beobachtungen ist dasselbe nicht arm. Offenbar hatte Koopmann nicht Lust, dem guten Rate zu folgen, welchen uns jüngst W. von Seidlitz gab, man möge doch das viele Streiten über Raffaels Jugendentwickelung lassen und sich einfach an den alten Passavant halten. Da wäre es ja noch viel bequemer, Vasari immer wieder abzuschreiben, und dessen Worte schlechthin für bare Münze zu nehmen. Koopmann hält denn doch, wie jeder halbwegs Kundige, das Raffaelstudium keineswegs durch Passavant für abgeschlossen und bemüht sich, in die verworrene Jugendgeschichte des Urbinaten Klarheit zu bringen. Im ganzen hält er sich an Lermolieffs Ansichten, nur in einem, allerdings wichtigen Punkte weicht er von ihm ab. Er hält den Apollo und Marsyas in Louvre für ein Werk Raffaels und setzt es an den Schluss der umbrischen Periode. Ob dann nicht aber wesentliche Punkte in Raffaels Entwickelung anders gestellt werden müssten?

Der eifrige Leonardoforscher *Gustavo Uzielli* publizirte eine kleine Abhandlung über „Leonardo da Vinci e tre gentildonne milanesi“. Diese drei Damen sind Beatrice d'Este, Cecilia Gallerani und Lucrezia Crivelli. Obschon die Fragen, welche sich an Leonardo's Frauenbildnisse knüpften, keine vollständige Lösung empfangen, da die negative Kritik einen festeren Boden besitzt als die behutsamen positiven Aufstellungen, so ist doch Uzielli's Büchlein für jeden Verehrer Leonardo's unentbehrlich. Die Umgebung des Künstlers in Mailand empfängt eine farbige, lebensvolle Schilderung.

Von Milanesi's lang und sehnlichst erwarteter Ausgabe der an Michelangelo gerichteten Briefe ist endlich der erste Band, welcher die Briefe Sebastiano's del Piombo enthält, erschienen. In der von E. Müntz verfassten Vorrede wird Sebastiano's Verhältnis zu Michelangelo eingehend und sachkundig erörtert.

Von den grossen Männern der Renaissance zu so kleinen Geistern wie Screta und Kupetzky ist ein arger Sprung. Diese beiden Männer, welche herzlich langweilig sind, wenn man von einzelnen Porträtbildern absieht, haben in jüngster Zeit ihre Biographen gefunden. Sowohl Nyari als auch Pazaurek stellen die äusseren Lebensverhältnisse der beiden Maler fest. Besonders Pazaurek, entschieden reicher begabt und besser geschult als Nyari, hat sich in dieser Hinsicht gute Verdienste erworben. Die Hauptsache bleibt, dass Pazaurek die nationalen Legenden, die sich um Scretas Gestalt webten, gründlich widerlegt und die Stellung Screta's in der Kunstgeschichte

ruhig und nüchtern darlegt. Die Czechen, welche alle Böhmen gern für sich in Anspruch nehmen möchten, und weil sie keine grossen Männer besitzen, die mittelmässigen wenigstens zu unförmlicher Dicke aufblähen und aufbauschen, haben Screta ungebührlich gerühmt und ihn zu einem grossen Künstler gestempelt. Da that es not, ihn auf seinen richtigen Wert abzuschätzen.

Zum Schlusse noch eine fröhliche Botschaft: *Jacob Burckhardts Geschichte der Renaissance in Italien* erscheint in der dritten Auflage. Erst in der dritten! wird vielleicht mancher kopfschüttelnd ausrufen, da das Werk sich doch von Gott und Rechts wegen in den Händen eines jeden Gebildeten befinden sollte. Über das wunderbare Schicksal mancher unserer besten Bücher liesse sich ein lehrreiches, unserem nationalen Stolze nicht schmeichelndes Kapitel schreiben. Genug, die dritte Auflage (erste Lieferung) ist da. Wir hegen zu dem neuen Bearbeiter, Holtzinger, das Vertrauen, dass er an dem Buch wenig ändern, zumeist nur in den bibliographischen Notizen die neuere Litteratur erwähnen werde. Denn Burckhardt ist ein Klassiker. An klassischen Schriften ändert man nichts ohne Not, selbst wenn sich einzelne thatsächliche Irrtümer in sie eingeschlichen haben sollten. Wer in einem solchen Werke spricht, die Natur des Verfassers, ist für uns das Wesentliche. *A. Sp.*

Richard Graul, *Beiträge zur Geschichte der dekorativen Skulptur in den Niederlanden* während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Leipzig, E. A. Seemann. 1889. 8. 2 Mark.

So verschiedenartig auch die Ursachen und Wirkungen der Renaissance in den Niederlanden beurteilt worden sind, darüber ist kein Zweifel, dass die Renaissance die Niederlande mit einer Reihe von Denkmälern bereichert hat, welche zu den wertvollsten Stücken ihres künstlerischen Denkmälerschatzes gehören.

Wann und wo tritt diese Renaissancebewegung ein, deren Bedeutung nicht unterschätzt werden kann und an der eine ganze Anzahl berühmter Künstler teil haben? Wer waren die Vorläufer und welcher Art waren die Formen, mit denen sich die Renaissance in den Niederlanden einführte? Auf diese Fragen vermag die kunstgeschichtliche Forschung bis zum heutigen Tage noch keine bündigen Antworten zu geben, und diese zu finden, sind wir fast ausschliesslich angewiesen auf die Betrachtung der erhaltenen Denkmäler.

Nur durch sorgfältige Detailuntersuchung, durch eine vorsichtige Ordnung der Monumente, durch Vergleichung ihrer wesentlichen Merkmale mit älteren und fremden gleichzeitigen Denkmälern vermag der Historiker zu einem bestimmten Urteil über den Wert der Renaissancebewegung, die gewiss nichts Willkürliches an sich hat, zu gelangen.

Den Blicken einiger belgischer Kunstschriftsteller erschien die Renaissance in den Niederlanden etwa wie eine momentane Verirrung, wie eine schädliche Phantasie, die plötzlich hereinbrach, um den gesetzmässigen Verlauf der nationalen Kunst zu stören oder aufzuhalten. Diesen Schriftstellern zufolge hätte die Gotik noch in einer sehr vorgerückten Epoche des 16. Jahrhunderts eine Lebenskraft bewiesen, die wohl im stande gewesen wäre, neue Meisterwerke zu erzeugen.

In der That muss auch bestritten werden, dass es den neuen Richtungen, die der Renaissance entsprangen, sofort gelungen wäre, auf vlämischem Boden die Erinnerung an die ältere Kunstweise zu verbannen. Was unter italienischem Einfluss — und das ist im Grunde ihr wesentlicher Charakter — an Denkmälern entstand, ist nicht so zahlreich gewesen, dass es eine endgültig entscheidende Bedeutung für den nationalen Stil gewonnen hätte, der Art etwa, wie es mit dem späteren barocken Stil borrominesker Abstammung, als er mit Rubens in Berührung kam, der Fall war. Graul sagt uns auch in seiner Schrift (S. 11), dass Werke im Stile der Renaissance selbst in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts noch Ausnahmen bilden.

Wie dem auch sei, die Berührung und allmähliche Durchdringung des vlämischen Stiles mit einer neuen Formenwelt ist kein blosser Zufall gewesen. Jedenfalls hat Delaborde nicht unrecht, wenn er sagt: „qu'après avoir répondu pendant deux cents ans à tous les besoins de la vie, en même temps qu'à toutes les conditions de l'art, le style gothique en était venu, au XVe siècle, en bouleversant toutes les règles du goût, en devenant impossible dans son application pratique, à rendre nécessaire un effet à l'antique, c'est-à-dire un retour vers la raison et la simplicité." Freilich gehört einiger guter Wille dazu, um zu sagen, die Anstrengungen der Neuerer zeichneten sich namentlich in der Skulptur durch eine besondere Liebe zur „simplicité" aus.

Im Gegenteil, was die Vlämen der italienischen Renaissance entlehnen, das geben sie schwerfälliger wieder und oft so übertrieben, dass der Ausdruck „renaissance flamande" zu einem Schlagworte ge-

worden ist bei übelberichteten Schriftstellern und bei der grossen Menge derer, die da glauben, die Kunst des 17. Jahrhunderts in Flandern stamme direkt von der Renaissance ab. Ein Kenner freilich wird niemals ein Werk vlämischer Renaissance mit einem italienischen verwechseln.

Graul hat es in seiner Schrift unternommen, eine Anzahl Irrtümer über die Anfänge der Renaissance in den Niederlanden zu berichtigen. Zu diesem Behufe führt er eine Menge mit Gewissenhaftigkeit gesammelter Dokumente und Beobachtungen vor.

Vor zehn Jahren war in Brüssel eine dickleibige Denkschrift eines belgischen Architekten, A. Schoy, der seither verstorben ist, erschienen: 500 Seiten, gewidmet dem Studium des italienischen Einflusses auf die Baukunst in den Niederlanden. Das war ein gefährlicher Vorgänger, um so mehr, als er sich in Citaten von Quellen aller Art förmlich erschöpft hat. Aber das hat Graul nicht entmutigt; vielmehr scheint er aus dem Anblick dieser Vorarbeit neue Kräfte gewonnen zu haben, und gleich zu Beginn seiner Arbeit scheidet er eine grosse Menge Erörterungen aus, die der Brüsseler Architekt zur Stütze seiner These von dem spanischen Ursprunge der niederländischen Renaissance für nötig hielt.

Wie Graul erblicken wir in dieser Theorie nichts als eine Phantasie. Alles beweist, dass Spanien den Vlämen tributpflichtig gewesen ist. Das berühmte Hôtel des Biscayens in Brügge, „ad modum Hispanum“ nach Sanderus erbaut, stammt nicht aus dem Anfang, sondern, wie Graul nachweist, aus der Mitte des 16. Jahrhundert. Ganz gewiss begannen die Anfänge der Bewegung in den Niederlanden noch weit eher, als Schoy annahm.

Wenn man daran denkt, welche Anziehungskraft Rom auf die Vlamänder ausübte und hört, welche Scharen von Vlämen alljährlich die Alpen überschritten, dann ist nichts gerechtfertigter als die Annahme eines allmählichen Hereinströmens einer vielartigen Menge formaler Elemente, welche den Geschmack der Zeit beeinflusst haben.

Woher wüsste man übrigens, dass der vlämische Geist sich dem Renaissanceeinfluss widersetzt habe? Wer ist es, der gegen die italienische Kunstweise protestirt? Gewiss protestiren nicht die Werke der Maler dagegen. Man braucht gar nicht erst Barent van Orley ins Auge zu fassen, weil bei ihm der italienische Einfluss am klarsten zu Tage tritt: Graul verweist auf Quentin Matsys, auf Mabuse, die so sehr sie auch an den Traditionen ihrer Heimat, an der Weise der Brügger und Tournaier Vorgänger hängen, doch dann, wenn es sich um Dekoratives in ihren Werken handelt, mit der Gotik brechen. Auf die Hintergründe Gossartscher Bilder in Bray und Castle Howard hinzudeuten, ist überflüssig; schon die Betrachtung der Salome, der Grablegung von Quentin Matsys und die etwa gleichzeitige Descendance apostolique de Ste. Anne beweisen die Thatsache zur Genüge. Van Fornenbergh in seiner Beschreibung des Hauses des Quentin Matsys in Antwerpen giebt den Ausschlag. Der Hauptsaal des Hauses war auf italienische Weise geschmückt.

Aber lange vor 1528, als dieses Haus gebaut wurde, war die vlämische Schule für den Italianismus erobert. Graul weist auf Memling hin, bei dem sich Keime finden. Lukas van Leiden dann, der sowenig wie Quentin Matsys italienischen Boden betreten hatte, zeigt Motive italienischer Renaissance im Ornamentalen. In seinem David von 1508 (B. 27), in der Kreuztragung von 1509 (B. 64), im Ecce homo von 1510 (B. 71) erscheint er mehr bedacht auf die fremde Weise als auf die Tradition seiner Heimat.

Die Ornamentstiche der Zeit bestätigen auf das schlagendste das Eindringen der Renaissance. Gilt das nicht auch von Dürer, dessen Stiche eher nach den Niederlanden drangen als der Meister selbst? Und wenn wir beobachten, wie eifrig Italiener den nordischen Meistern Landschaftsmotive entnehmen — wie Marcanton für den Hintergrund seiner Kletterer die Landschaft nach Lukas van Leiden kopirte — soll man sich da wundern, wenn italienische Ornamentstiche im Norden vorbildlich wirkten? Man blicke z. B. auf den ganz italienischen Hintergrund auf dem heil. Lukas des Meisters D. V. von 1525.

Graul nennt mit Recht auch Jean Bellegambe von Douai als einen der sichtlichsten Apostel der italienisirenden Weise. Die Geschichte hat übrigens die Namen der Hauptförderer der Renaissance nicht vergessen. Lampsonius und van Mander, Guiccardini und Vasari sind einer Meinung, dass Pieter Coeck und Lambert Lombard den „neuen Geschmack“ in den Niederlanden verbreiteten. Coeck gab den Serlio in Übersetzungen heraus, und Vredeman de Vries bildete sich bei Coeck, während in der Schule Lombards Frans Floris sich heranbildete.

Weniger in monumentalen Werken der Baukunst, als vielmehr in Werken dekorativer Skulptur, konnte sich die Renaissance verbreiten in einem Lande, das eine glückliche Vergangenheit mit den wesentlichsten Bauwerken bereits versehen hatte:

mit Stadthäusern, Kaufhallen und natürlich Kirchen. Merkwürdig dagegen ist es, dass gerade Antwerpen, das man beinahe als eine Schöpfung des 16. Jahrhunderts betrachten kann, mit einem Stadthaus, mit einer Börse und einem Gildenhaus (maison des arbalétriers) im neuem Stile erbaut, versehen wurde. Auch die Turmspitze der Notre-Damekirche, welche 1518 aufgesetzt wurde, wurde von Waghemakere im Renaissancestile vollendet.

Graul weist drei verschiedene Richtungen innerhalb der Renaissancebewegung nach. In der ersten handelt es sich um die naive Aufnahme einzelner italienischer Motive, die zweite zeigt uns den Naturalismus der Gotik in ein logisches System gebracht, erst in der dritten werden die italienischen Vorbilder wissenschaftlich aufgenommen und verarbeitet, bis sich daraus allmählich der Stil des 17. Jahrhunderts entwickelt.

Vergessen wir auch nicht den Anteil einiger italienischer Meister an der Renaissancebildung in den Niederlanden. So ist der grosse Plan von Antwerpen, den das Haus Plantin herausgab, das Werk eines Bolognesen gewesen, dessen Namen uns freilich nicht bekannt ist. Benedictus Battini „pictor florentinus“ unterzeichnet die wertvolle Sammlung von Kartuschen im Renaissancestile, die 1553 bei Hieronymus Cock in Antwerpen erschien. Ein anderer Florentiner Jean Borg(ia?)ni, veröffentlicht 1561 in Antwerpen den Triumph der Fortuna nach Holbein, von dem Lehrs kürzlich in Breslau einen Abdruck fand, während ich in einer belgischen Sammlung unlängst auf die italienische Zeichnung stiess. Endlich war es ebenfalls in Antwerpen, wo Giorgio Ghisi für H. Cock seine grossen Platten nach Raffael 1551 stach. Kurz, bis zu einem gewissen Grade muss auch diesem direkten Einfluss Italiens eine Bedeutung für den Stilausgleich in der Mitte des 16. Jahrhunderts zuerkannt werden.

Wie aus den obigen Bemerkungen hervorgeht, ist es durchaus nicht nötig, mit Schoy nach weitläufigen geschichtsphilosophischen Erklärungen zu suchen, um die Anfänge der niederländischen Renaissance zu begreifen. Zudem finden Schoy's Theorien in den Thatsachen gar keine Stütze. Graul that gut, seinem Vorgänger auf jenem Gerüste philosophischer Erörterungen nicht zu folgen, die nach meiner Ansicht auch gar nicht zur Sache gehören.

Unter den Beispielen, die Graul anführt, befinden sich auch die Kamine im Stadthause zu Courtrai. St. Génier und van Lockeren datiren sie 1587, Graul hält sie für weit älter. Namentlich der Kamin im oberen Stockwerk scheint mir jünger zu sein, ich möchte sagen um 1550. Die Darstellungen der Todsünden, die alle auf emblematischen Tieren reiten, erinnern an die Weise Aldegrevers.

Mit Recht konstatirt Graul, dass die Kamine im Audenaerder Stadthaus (1529) weit einfacher gehalten sind. Wenn aber sich in Courtrai Gotik mit Renaissance vermengt, so darf das nicht befremden, um so mehr als ja Graul selbst eine Anzahl Beispiele für das Nachleben der Gotik anführt.

Wir können dem Verfasser nicht Schritt für Schritt auf seiner fruchtbaren Wanderschaft durch die Niederlande folgen; seine Arbeit ist in der That eine Art von Cicerone und wird ohne Zweifel ein dauerndes Interesse bewahren.

Es sei uns gestattet, darauf hinzuweisen, dass in vielen belgischen Städten die Architektur eine bestimmte lokale Färbung angenommen hat. Offenbar ist die gewohnheitsmässige Anwendung des Korbbogens bei Privatbauten in Städten wie Furnes und Ypern nicht zufällig. Ganz anderes Gepräge zeigen die brabantischen Städte. Zu beachten bleibt, dass die Jahreszahlen an Hausfassaden in Ypern und Furnes oft späte Zuthaten sind und für die Zeit des ursprünglichen Baues nichts beweisen.

Daraus geht hervor, dass die niederländische Renaissance sich im wesentlichen graduell entwickelte, ohne bestimmten Ausgangspunkt, ohne Centrum, aber in ihrer Reifezeit unter der Führung hervorragender Künstlerindividualitäten.

HENRI HYMANS.

TODESFÄLLE.

*** *Der Maler Joseph Schwarzmann*, einer der Künstler, die unter König Ludwig I. eine reiche Thätigkeit entfalteten, ist am 18. Juli im 85. Lebensjahre in München gestorben. Ein geborener Tiroler, bildete er sich in Wien, ging aber bald nach München, wo er anfangs unter Gärtner arbeitete und dann an der malerischen Ausschmückung der Allerheiligenhofkirche, der Ludwigskirche und der Basilika, vornehmlich aber des Speyerer Domes mitwirkte. Einem Rufe nach Athen leistete er Folge und stattete dort das königl. Schloss mit Gemälden aus. Ferner war er thätig bei dem dekorativen Schmucke im Wittelsbacher Palais in München, im Konversationssaal und der protestantischen Kirche in Kissingen, im Pompejanum zu Aschaffenburg, in der Synagoge zu Mannheim etc.

S. M. Der Architekturmaler *Heinrich Hansen* ist am 11. Juli in Kopenhagen gestorben. Von dänischen Eltern am 23. November 1821 in Hadersleben geboren, kam er als einundzwanzigjähriger Malergeselle nach Kopenhagen, trat in die Kunstakademie als Schüler ein und entwickelte sich daselbst als Dekorationsmaler so schnell, dass er sich schon nach wenigen Monaten an der Ausschmückung von Thorwaldsens Museum beteiligen konnte; etwas später malte er

im Dome zu Rotschild verschiedene Bildereinrahmungen, welche als täuschende Nachahmungen von Sandsteinskulpturen gewisses Aufsehen erregten. Im Laufe der Jahre 1848—1852 unternahm er mehrere Reisen in Deutschland, England, Spanien, Italien u. s. w. und bildete sich als Architekturmaler aus; köstliche Früchte seiner Studien im Auslande waren auch die: „Der Dom zu Burgos" und „Die Sablon-Kirche zu Brüssel" (Nationalgalerie zu Kopenhagen); später malte er in den Renaissanceschlössern Dänemarks sowie auch in Venedig, in den Niederlanden, in Frankreich und in Deutschland prachtvolle Interieurs, welche durch schlagende perspektivische Wirkung nicht weniger als durch die ausgezeichnete Wiedergabe der Stoffe einen hohen Rang behaupten; weniger bedeutend sind seine Freiluftbilder. Für die Verwirklichung der Kunstindustrie seines Vaterlandes war Heinrich Hansen sehr wirksam, und fast unübersehbar ist die Reihe von Möbeln, Geräten und Schmucksachen, die nach seinen geistvollen, am meisten im reichen Renaissancestil gehaltenen Entwürfen ausgeführt worden sind.

** *Der Ingenieur Professor Franz Keller-Leuzinger*, ein Bruder des Malers Ferdinand Keller, ist am 18. Juli in München im 55. Lebensjahre gestorben. Er hat sich auch als Künstler bethätigt, indem er eine von ihm verfasste Reisebeschreibung „Vom Amazonas und Madeira" und mehrere geographische und ethnographische Werke von F. v. Hellwald mit Illustrationen versehen und Entwürfe für kunstgewerbliche Arbeiten (besonders für Glas- und Thongefässe) geliefert hat.

** *Der französische Bildhauer Jean Gautherin*, ein Schüler von Gumery, Dumont und P. Dubois, ist am 23. Juli zu Paris im 49. Lebensjahre gestorben. Seine Hauptwerke sind eine Statue der Arbeit im Luxembourggarten und eine im Besitz der Stadt Paris befindliche Gruppe „Das verlorene Paradies".

** *Der schweizerische Maler und Illustrator August Bachelin*, ein Schüler von Gleyre und Couture, der sich besonders durch seine militärischen Darstellungen aus der Geschichte der Schweiz und aus dem deutsch-französischen Kriege von 1870/71, sowie durch seine Mitarbeiterschaft an französischen illustrirten Zeitungen bekannt gemacht hat, ist am 4. August zu Neuchâtel im 60. Lebensjahre gestorben.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

** *Über die neuesten Ausgrabungen in Troja* hat Dr. *Heinrich Schliemann* an den Fürsten *v. Bismarck* einen Bericht gesendet, der nach den „Hamburger Nachrichten" folgenden Wortlaut hat: „Troja, den 22. Juli 1890. Ew. Durchlaucht beehre ich mich zu melden, dass ich die Ausgrabungen hier am 1. November v. J. wieder angefangen und mit nur kurzer Unterbrechung im Winter bis jetzt fortgesetzt habe. Mein Mitarbeiter ist Dr. *Dörpfeld*, Direktor des kaiserl. deutschen Archäologischen Instituts in Athen, der hier schon im Jahre 1882 mit mir gearbeitet hat und als ausgezeichneter Architekt für alte Architektur bekannt ist. Eine unserer grossen diesjährigen Arbeiten war es, alle Fundamente der Gebäude der zweiten, der verbrannten Stadt aufzudecken, die in einer furchtbaren Katastrophe untergegangen ist und allgemein für die Pergamos des Homerischen Troja gehalten wird. Wie Ew. Durchlaucht aus dem Plane ersehen werden, den ich Ende November einschicke, sind sämtliche Gebäude von grosser Ausdehnung und haben eine merkwürdige Übereinstimmung mit dem im Jahre 1884 und 1885 von mir ausgegrabenen Palaste der prähistorischen Könige von Tiryns im Peloponnes, denn nur die Untermauern bestanden aus Steinen, die Obermauern aus ungebrannten, bloss an der Sonne getrockneten Ziegeln, die Dächer waren flach und wurden durch eine Balkenreihe und eine dicke Schicht von Schilf und Lehm hergestellt. Die Längsmauern endeten in hölzernen Antae oder Parastaden, die den doppelten Zweck hatten, die Enden der Mauern zu schützen und das Dach zu tragen. Diese hölzernen prähistorischen Antae hatten somit rein konstruktive Zwecke; dennoch aber sind sie die Urgrossväter der niemals in den griechischen Tempeln oder Palästen der klassischen Zeit fehlenden marmornen Antae oder Parastaden, welche in diesen Bauten einen rein technischen Zweck hatten und nur zur Zierde dienten. Auch die Propylaea fehlen in der Pergamos von Troja nicht und sind denen in Tiryns höchst ähnlich. Aus diesen einfachen Propylaea, mit hölzernen Antae und flachem Lehmdach, hat sich im Laufe der Zeit das grossartige Propylaeum der klassischen Zeit ausgebildet, wie wir es in der Akropolis zu Athen sehen. Übrigens hatten auch hier die Gebäude beträchtliche Grösse, und anstatt Brennöfen zur Einäscherung der Toten, findet man hier Säle von 20 Meter Länge und 10 Meter Breite. Die Mauern der Pergamos sind, bis auf die Nordseite, in ihrem ganzen Umfang ausgegraben; sie bestanden aus einem geböschten Unterbau aus mit Lehm verbundenen und bearbeiteten Steinen, der zur Herstellung des Niveaus, an der West- und Südseite, eine Höhe von 10 Meter hat und mit vielen weit vorspringenden, ebenfalls geböschten Türmen versehen ist. Auf diesem Unterbau erhob sich die Obermauer aus roten Ziegeln, die noch an der Ostseite in ihrer ganzen Länge bis zu einer Höhe von 4 Meter erhalten ist. Sie ist 4 Meter dick und muss einst 8 Meter hoch und, ähnlich wie die Mauer des Themistokles in Athen, mit einer wenigstens $2^1/_2$ Meter hohen, verdeckten Galerie versehen gewesen sein. Somit muss die Mauer einst, inkl. der Galerie, eine Höhe von ca. 20 Meter gehabt und einen höchst imposanten Anblick gewährt haben. Wir dürfen uns daher auch nicht wundern, wenn Homer ihren Bau dem Poseidon und dem Apollo zuschreibt. In dieser Mauer haben wir vier grosse Thore aufgedeckt, wovon aber das westliche und das südliche der ersten Epoche im Leben der zweiten Stadt angehören und zur Zeit der Einnahme durch die Griechen seit Jahrhunderten verschüttet gewesen sein müssen. Das Südost- und das Nordwestthor aber waren damals noch im Gebrauch und führt von letzterem eine 7,50 Meter breite, mit grossen Steinplatten gepflasterte Strasse in die Unterstadt. Von dieser letzteren haben wir aber, obgleich wir stets mit 70 Mann und drei Eisenbahnen zur Fortschaffung des Schuttes arbeiten, bis jetzt nur sehr wenig aufdecken können, da hier die Schuttmassen eine Tiefe von 16 bis 20 Meter haben und die Hausmauern der vielen aufeinander gefolgten Ansiedlungen enthalten, die immer ganz ausgegraben, gereinigt und photographirt werden müssen, ehe sie abgebrochen werden können, wobei viel Zeit verloren geht. Leider muss ich am 1. August die Arbeiten einstellen; sollte ich aber leben, so will ich sie am 1. März 1891 mit aller Energie fortsetzen. Am Südostende der Burg habe ich kürzlich ein ausgezeichnet erhaltenes Odeion mit Statuen des Tiberius, des Caligula und wahrscheinlich der jüngeren Agrippina oder der Poppaea, sowie mehreren Inschriften zu Ehren des Tiberius aufgedeckt, welches nur 200 Zuschauer enthalten kann. Ilium hatte aber auch ein grosses Theater, welches ich vor 8 Jahren ausgegraben habe und welches allerwenigstens 6000 Zuschauer enthalten konnte. Pallas Athene ist mir auch diesmal noch sehr gnädig gewesen und werde ich die Trojanische Sammlung in Berlin, welche auf Befehl des Kaisers ins neue königliche Museum kommt, mit

herrlichen Sachen bereichern können. Ich flehe die Götter an, dass Ew. Durchlaucht dem deutschen Vaterland zur Ehre, zum Ruhm, zum Stolz und Ihren Millionen von Verehrern und Bewunderern zur Freude noch eine lange Reihe von Jahren am Leben bleiben und sich stets bester Gesundheit erfreuen mögen. Ich verbleibe Ew. Durchlaucht treuester Verehrer und Bewunderer *H. Schliemann.*"

KONKURRENZEN.

— x. *Preisausschreiben der Fachzeitschrift für Maler und verwandte Gewerbe „Die Mappe"*. Die Redaktion und der Verlag der in München bei Callwey erscheinenden Zeitschrift haben für ihre Abonnenten eine Konkurrenz ausgeschrieben und dabei sechshundert Mark ausgesetzt für die Lieferung von guten Entwürfen für Decken- und Wandmalereien. Als Aufgabe ist gestellt ein farbiger Entwurf zur Bemalung der Decke und der Wand eines frei zu wählenden Raumes. Die beste Arbeit erhält als ersten Preis 250 Mk., die zweitbeste Arbeit erhält als zweiten Preis 200 Mark und die drittbeste Arbeit als dritten Preis 150 Mark. Die ausgesetzten 600 Mark kommen aber auf jeden Fall unter die Teilnehmer an dieser Konkurrenz zur Verteilung — vorausgesetzt, dass die Beteiligung überhaupt eine dementsprechende ist, insofern dieser Betrag, falls keine der eingelieferten Arbeiten als des ersten und zweiten Preises würdig gefunden wird, auf die überhaupt gelieferten besten Arbeiten zur Verteilung gelangt. Die ausführlich gedruckten Bedingungen für dieses Preisausschreiben sind von der Redaktion der „Mappe" in München gratis und franko zu beziehen.

KUNSTGESCHICHTLICHES.

— Neben vielen signirten Bildern, die für die Kunstgeschichte von anerkannter Bedeutung sind, bewahrt die *Gräflich Czernin'sche Galerie zu Wien* auch viele Bilder, die bisher wegen schwieriger Bestimmbarkeit von der Forschung vernachlässigt worden sind. So ist z. B. die sichere Benennung des sogenannten J. Duc (No. 239, Plünderungsscene) entschieden eine missliche Sache. Die hergebrachte Diagnose wüsste ich kaum zu verteidigen, obwohl sie W. Bode (Studien, 139) anerkennt. An Dirk Hals habe ich eine Zeitlang gedacht. Nun bringen mich meine Studien über *J. M. Molenaer* und besonders die neuesten Forschungen Bode's und Bredius' über diesen Meister auf den Gedanken, dass wir hier ein frühes Werk des genannten Künstlers vor uns haben könnten. Ist es doch festgestellt, dass auch J. M. Molenaer derlei Plünderungsscenen gemalt hat, wie wir sie auf dem Bilde bei Czernin vor uns sehen. Ich lege hiermit meine Vermutung den Fachgenossen zur Beurteilung vor. Im Gegensatz zu dieser schwankenden Diagnose steht die folgende: Bei No. 39 ist ganz und gar nicht an „Fra Bartolommeo" zu denken. Vielmehr werden wir uns bald entsinnen, den dicken Alten, der hier dargestellt ist, schon auf einem niederdeutschen oder niederländischen Bilde gesehen zu haben. Auf dem Flügelaltar des *Meisters vom Tode der Maria* im Belvedere (im 2. Stock, II. Saal, No. 5) erkenne ich in dem St. Joseph mit Sicherheit unsern feisten bartlosen Alten aus der Czerningalerie. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir hier eine alte Kopie nach der Figur des Belvederebildes vor uns. — No. 64, „Holbeins Schule" nach dem Katalog, ist gewiss schon von vielen für ein Werk der *Brüsseler* Schule angesehen worden. Die junge Dame, die hier dargestellt ist, zeigt manche Verwandtschaft mit den Damen des Meisters der weiblichen Halbfiguren, den ich übrigens für dieses Bild nicht gerade in Anspruch nehmen möchte. Dann meine ich auch eine nahe Beziehung zu den zwei Bildnissen im Belvedere (II. St., 2. Saal, No. 64 u. 65) zu bemerken, die ja auch (durch Scheibler)[1]) in die Nähe des Meisters der weiblichen Halbfiguren gerückt worden sind. — Schliesslich noch die Bemerkung, dass die *Rubens*sche echte Skizze „Die Marien am Grabe" auch im grossen ausgeführt ist. Dieses bis vor kurzem unbekannt gebliebene Bild befindet sich im Stift Melk (in den Kaiserzimmern).

TH. FRIMMEL.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Archäologische Gesellschaft in Berlin. Juli-Sitzung. Die Reihe der Vorträge eröffnete Herr *Kekulé* mit einer vorläufigen Mitteilung über den Ursprung von *Form und Ornament der ältesten griechischen und vorgriechischen Vasen.* Ausgehend von der Beobachtung der Ethnologen, dass der Töpferei die Korbflechterei weit vorausgehe, führte er aus, wie bei den ältesten griechischen Vasengattungen korbartige Formen und korbgeflechtähnliche Ornamente sich erkennen lassen, die weder durch das Material des Thones noch durch die Werkzeuge des Töpfers bedingt, sondern einfach Nachbildungen von wirklichen Körben aus Geflecht oder solchen aus Geflecht und Holz seien. Diese ersten bestimmenden Vorbilder für die Vasen hätten nach und nach von ihrer Macht verloren, aber immer wieder hätten die Töpfer mit einer Zähigkeit, die sich nur aus einer sehr früh und sehr lange geübten Kunstfertigkeit erklären lasse, auf Korbflechterei zurückgegriffen. — Hierauf sprach Herr *Treu*-Dresden über einen in Olympia gefundenen männlichen Torso von vorzüglicher Arbeit, welcher durch eine besser erhaltene Wiederholung der Dresdener Antikensammlung als ein *Asklepios*, und zwar, wie das Material (pentelischer Marmor) und die Übereinstimmung mit dem Stil des Parthenonfrieses zeigt, als ein Originalwerk aus der Schule des Phidias erwiesen wird. Derselbe teilte mit, dass er, angeregt durch eine Bemerkung des Herrn Dr. Sauer, im Verein mit Herrn Bildhauer Hartmann den linken Arm und die linke Hand des sitzenden Greises aus dem Ostgiebel des olympischen Zeustempels gefunden habe, welche ergeben, dass der Greis mit dieser Hand sich nicht auf den Erdboden, sondern auf einen Stab stützte. — Herr *Pomtow* sprach dann über eine dreiseitige mit Inschriften bedeckte *Basis zu Delphi*, von der sich bisher 5 Blöcke und 11 kleinere Fragmente gefunden haben. Die ungewöhnliche Form und die technische Bearbeitung der Blöcke, ferner der Umstand, dass die meisten und gerade die an augenfälligster Stelle angebrachten Inschriften sich auf Messenier und Naupaktier beziehen, endlich das Bruchstück der im ionischen Dialekt abgefassten Weihinschrift zwingen zu der Annahme, dass das Denkmal, dem die Basis angehörte, eine Wiederholung des olympischen Messenier-Weihgeschenkes mit der Nike des Päonios gewesen sei, und bewiesen den engen Zusammenhang der beiden sakralen Centren Griechenlands, Olympia's und Delphi's. Dass Pausanias das delphische Denkmal mit Stillschweigen übergehe, liege an seiner Gewohnheit, von doppelt vorhandenen immer nur eins zu nennen. — Den Schluss machte Herr *Winter* mit einem Vortrage über *die Beziehungen mykenischer Denkmäler zur ägyptischen und hethitischen Kunst.* Auf dem Bruchstück eines kyprischen Bronzebechers, welcher nach dem Stil der auf dem Mündungsrande dargestellten laufenden Stiere der mykenischen Kunst angehört, sind drei Paare

1) Repertorium f. K.-Wiss. X, 281

der aus geschnittenen Steinen bekannten Flügelwesen mit Kannen in den Händen dargestellt, die sich bestimmt als missverstandene Nachbildungen des ägyptischen heiligen Nilpferdes zu erkennen geben und somit von neuem den ägyptischen Einfluss auf die mykenische Kunst bezeugen. Den Einfluss der hethitischen Kunst hat neuerdings Puchstein (Pseudohethitische Kunst, Berlin 1890) bestritten, weil auch die ältesten der bisher für hethitisch angesehenen Reliefs, die von Sendjirli, nicht vor dem 10. Jahrhundert v. Chr. entstanden wären, also mit dem um jene Zeit schon untergegangenen Volke der Hethiter nichts zu thun haben könnten. Nachdem sich der Vortragende hiergegen im einzelnen gewendet und das erheblich höhere Alter der genannten Reliefs aus deren Fundumständen zu erweisen gesucht hatte, ging er auf die Beziehungen zwischen diesen und den mykenischen Denkmälern ein und fand solche nicht nur in Einzelheiten (Schildform, Doppelaxt, Zopf, Gegenüberstellung zweier langbekleideter Gestalten), sondern auch im Kompositionsprinzip (Anordnung der Figuren über- statt neben einander) und in gewissen technischen und stilistischen Eigentümlichkeiten. Zu einem sicheren Schlusse auf die Herkunft der mykenischen Kultur reiche zwar das Material noch nicht aus, allein der unleugbare ägyptische Einfluss auf dieselbe würde sich unter der Voraussetzung, dass sie aus Syrien stamme, am besten erklären.

P. *Krefeld.* — Der *Krefelder Museumsverein* hat auch 1889 wieder eine lange Reihe von Geschenken, meist in barem Gelde, zur Erwerbung von Kunstgegenständen zu verzeichnen. Unter diesen Erwerbungen befinden sich verschiedene hervorragende Stücke bezw. Gruppen, welche die kunstgewerbliche Vorbildersammlung der Vervollständigung wieder um einen tüchtigen Schritt näher führen. Angekauft wurden 586 Nummern im Werte von 8439,34 M., darunter zwei grössere Sammlungen: 400 Stück Schmiedeeisen und Bronze, 96 Stück Bucheinbände, geschnitzte Füllungen, Bilderrahmen, Korbgeflechte, Fayencefliesen, alles Arbeiten des 15. bis 18. Jahrhunderts aus Deutschland, Italien, Frankreich, Spanien und Japan. Ferner wurden von 28 Gebern 93 Gegenstände geschenkt. Die *Permanente Gemäldeausstellung* bot stets eine grosse Mannigfaltigkeit und wurde dadurch mehr und mehr zu einem kräftigen Anziehungspunkt. Zur Ausstellung kamen im Laufe des Jahres 348 Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Skulpturen von Künstlern aus Deutschland, Holland, England, Österreich, Italien und Frankreich. Von dieser Ausstellung wurden durch den Verein und durch dessen Vermittlung von Privaten angekauft: 32 Bilder im Betrage von 17250 M., gegen 22 Bilder im Betrage von 15976 M. im Jahre 1888. Die Sammlung für die künftige Gemäldegalerie zählt heute bereits 13 Bilder, davon 6 älterer Meister. Der Besuch stellte sich auf fast 37000 Personen.

x. — Die vor kurzem begründete *Societé Nationale des Beaux-Arts* zu Paris hat die deutschen Maler *Uhde, Kuehl, Höcker* und *Liebermann* zu Mitgliedern ernannt.

AUSSTELLUNGEN.

x. — Auf der *Akademischen Kunstausstellung in Berlin* sind in den ersten drei Wochen seit ihrer Eröffnung folgende Kunstwerke verkauft worden: Amberg, Vorpostengefecht; C. Becker, Kürassiervedette; Block, Mondnacht; Blunck, Krieg im Frieden; Bössenroth, Blumenaue; Bohrdt, Revue bei Spithead; P. Bonte, Im Rhonethal; Bracht, Matterhorn; Bröker, vier Landschaften; Dahl, Moderner Paris; Degode, Parkbild; Douzette, Abend auf Prerow; v. Eckenbrecher, Sörfjord; N. Feit, Studie; E. Fischer, Am Gardasee; O. Frenzel, Aus Mecklenburg, Sonnenschein; Friese, Ziehendes Elchrudel; P. Geiger, Am Brunnen; B. Genzmer, Pech; R. Grönland, Jagdstilleben, Südliche Früchte; H. Gude, Sommergewitter; Günther-Amberg, Aus Sachsa; Hader, Eine Lektion; Hartmann, Domplatz in Albenga; H. Herrmann, Blumenverkauf in Amsterdam; H. Hoffmann, Blumenstück; M. v. Keudell, Hohen-Lübbükow, Märkische Landschaft; Könholz, Am Königsee; E. Koerner, Markt zu Sint; Lieck, Lebenslust, Stilles Glück; Lingner, Willkommen; Lobedan, Rhododendron; Malchin, Winterlandschaft; Mattschass, Erinnerung an Rothenburg; F. Mazzotta, Vattene, passolá; Menshausen, Azaleen; H. Mühlig, Landstrasse; Müller-Kurzwelly, Winterabend; A. Normann, Naröfjord; F. Poppe, Venedig; C. Röchling, Stiefel-Appell; Rohlfs, Friedhof; Ed. de Schampheler, Sümpfe von Norwegen; Schnars-Alquist, Hilfe in Sicht; Schnee, Alter Nussbaum; Schweminsky, zwei Stilleben; H. Seeger, Rauchende Gassenjungen; G. Staats, Ammersee; A. Thiele, Hochwild im Spätherst, Winter im Hochgebirge; H. Tischler, Stillleben; L. Ury, Unter den Linden; Wisniesky, Heimkehr; Zickendrath, Ein Versuch. Aquarelle: C. Klein, zwei Stillleben; H. Krause, Im Thiergarten, Reitender Schutzmann; Leistikow, Am Wasser; G. Mützel, Affengruppe; Schnee, An der Ilse. Insgesamt 63 Gemälde und 7 Aquarelle. — In Rücksicht auf die dem Besuch der Ausstellung bisher nicht sehr günstige Witterung ist dieses Resultat als ein durchaus gutes zu bezeichnen. Die Mehrzahl der verkauften Kunstwerke ist von Berliner Kunstfreunden erworben, ein Umstand, der wohl am besten dafür spricht, dass die Bedeutung Berlins als Kunstmarkt eine ganz hervorragende ist. — Die mit der Kunstausstellung verbundene Lotterie erfreut sich lebhaften Anklanges. Einerseits ist die Anzahl der Gewinne eine grössere als bei allen ähnlichen derartigen Verlosungen, dann aber auch ist es jedem Gewinner sehr willkommen, sich für den Betrag der gewonnenen Kaufanweisung ein oder mehrere Kunstwerke selbst auswählen zu können.

x. — *Münchener Kunstausstellung.* Der neue Saal für Plastik, der sich prächtig ausnimmt, hat die vorzüglichsten Bildwerke in sich aufgenommen. Das Zustandekommen dieser Abteilung ist, wie wir vernehmen, in erster Linie den Bemühungen des Bildhauers Professor *Hess* zu danken. Abermals wird ein neuer Saal nördlich des Plastiksaales für noch zu erwartende Kunstwerke eingerichtet. Die Ziffer der Verkäufe stellt sich bis jetzt sehr gut. Se. k. Hoh. der Prinz-Regent hat neun Kunstwerke erworben, von Privaten wurden 43 solche angekauft. Für die Pinakothek wurden im ganzen bis jetzt folgende Ankäufe gemacht: 1. Nr. 490 „Ein Abschied" von Robert Haug, Stuttgart. 2. Nr. 625 „Die Nacht vom 13. zum 14. März im Dom zu Berlin" von Arth. Kampf, Düsseldorf. 3. Nr. 748 „In der Bauernstube" von Wilh. Leibl, Aibling. 4. Nr. 14a „Dorfstrasse" von Karl Albrecht, Hamburg. 5. Nr. 1340 „Stillleben" von Antoine Vollon, Paris. 6. Nr. 1302 „Enten" von Géza Vastagh, Pest. 7. Nr. 1362 „Tierstück" von Victor Weishaupt, München. 8. Nr. 714 „Stillleben" von L. Adam Kunz, Maria-Einsiedel bei München. 9. Nr. 1430 „Voll Dampf voran" von Hans v. Bartels, München. 10. Nr. 131 „Sonnenschein in Haus und Herz" von Cristoffel Bisschopp, Haag. 11. Nr. 137 „Aus Fischau bei Wiener Neustadt" von Tina Blau, München. 12. 183 „Verteidigung" von Josef v. Brandt, München. 13. Nr. 476 „Beaux Restes" von Edmund Harburger, München. 14. Nr. 385 „Favoritin" von Oskar Frenzel, Berlin. 15. Nr. 737 „Ein Tennis-Park" von John Lavery, Glasgow. 16. Nr. 1023a „Ein unangenehmer Kunde" von John R. Raid, London.

*** *Bei der II. Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen* wurden von der Jury die Kunstwerke

der folgenden Aussteller prämiirt: *Maler. I. Medaille:* Haug, Robert, Stuttgart, Neuhuys, Albert, Haag, Guthrie, James, Glasgow, Besnard, Paul Albert, Paris. *II. Medaille:* Seiler, Karl, München, Peck, Orrin, München, Friedrich, O., München, Kallstenius, Gottfried, Stockholm, Bartels, Hans, v., München, Delug, Alois, München, van Aken, Leo, Antwerpen, Struys, Alexander, Mecheln, Harrison, Alexander, Paris, Kampf, Arthur, Düsseldorf, de Bock, Theophile, Haag, Boldini, Jean, Paris, Thaulow, Fritz, Christiania, Walton, Edward, Arthur, Glasgow, Dupré, Julien, Paris, Pochwalski, K., Krakau. Baertsoen, Albert, Gent, Reid, John Robertson, London, Lavery, John, Glasgow, Jimenez, Louis, Paris, Agache, Alfred-Pierre, Paris, Planella y Rodriguez, Jean, Barcelona, Wopfner, Jos., München, Block, Joseph, München, Weishaupt, Viktor, München, Baschet, Marcel André, Paris, Laupheimer, A., München, Gierymski, Alexander, München, Crawhall, Joseph jun., Glasgow. Kubierschky, Erich, München. *Plastik. I. Medaille:* Vanderstoppen, C., Brüssel. *II. Medaille:* Kruse, Max, Berlin, Kumm, Wilhelm, Berlin, Beer, Friedrich, Paris, Benlliure, Mariano, Rom, Waderé, M. Heinsich, München, Onslow-Ford, Edward, London, Pisani, Salvatore, Mailand. *Architektur. I. Medaille:* Waterhouse, Alfred, London. *II. Medaille:* Licht, Hugo, Leipzig, Rettig und Pfann, Berlin, Anderson, R. Roward, Edinburgh. *Graphische Künste. I. Medaille:* Unger, William, Wien. *II. Medaille:* Forberg, Ernst, Düsseldorf, Haig, Axel, London, Macbeth, R. Walk, London, Wyllie, W. London.

x. — *Für die Lotterie der Bremer Nordwestdeutschen Ausstellung* hat jetzt die Ankaufskommission ihre gewissenhaft betriebenen, von sachverständigem Rat unterstützten Arbeiten zu Ende geführt. Der Hauptgewinn im Werte von 50 000 Mark besteht aus je einem Ess- und Herrenzimmer aus der Fabrik von Louis Fuge-Hannover, sowie aus einer grösseren Silberausstattung — bestehend in einem prächtigen Tafelaufsatz und verschiedenen anderen Prunkstücken — von M. H. Wilkens & Söhne, Bremen-Hemelingen. Der zweite Gewinn bildet das 20 000 Mark kostende komplette Speisezimmer, welches im modernen Bremer Wohnhaus von der Firma J. H. Schäfer & Co. ausgestellt worden ist. Ein Brillantschmuck im Werte von 10 000 Mark aus der Fabrik von Wilkens & Danger in Bremen ist für den dritten, eine 5000 Mark kostende komplette Schlafstubeneinrichtung des Tischleramts-Möbellagers in Bremen für den vierten Gewinn bestimmt worden. Die zahlreichen übrigen Gewinne, die ebenso wie die obigen während der Dauer der Ausstellung das Auge der Besucher erfreuen, bestehen aus hervorragenden, vorwiegend nützlichen Erzeugnissen von Gewerbe und Industrie, aus kostbaren Gemälden und anderen geeigneten Gegenständen, die jedem Gewinner zur Freude gereichen werden.

NEUE DENKMÄLER.

⁂ *Denkmälerchronik.* Ein von Prof. *Syrius Eberle* geschaffenes Denkmal *Franz Xaver Gabelsbergers*, das den Erfinder der deutschen Stenographie auf einem Lehnstuhle sitzend darstellt, ist am 10. August am Eingang der Ottostrasse in München enthüllt worden. — Ein Denkmal des 1877 verstorbenen Direktors der Tierarzneischule in Berlin *Gerlach*, die von dem Dresdener Bildhauer *Panzner* ausgeführte, auf einem Granitsockel stehende Figur des verdienten Forschers, ist am 30. Juli im Vorgarten des Instituts in Berlin enthüllt worden. — Am 31. Juli fand in *Göttingen* die Enthüllung des nach dem Modell von *F. Hartzer* gegossenen Bronzestandbildes des Chemikers *Friedrich Wöhler* statt. — Der durch den geschäftsführenden Ausschuss für das *Kyffhäuser-Denkmal* zur Ausführung ausgewählte Entwurf des Architekten *Bruno Schmitz* ist durch den Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt, den Protektor des Unternehmens, genehmigt und von demselben als Aufstellungsort der Kyffhäuser-Burgberg bestimmt worden. — Die Jury für Errichtung eines *Kaiser Wilhelm-Denkmales* in *Karlsruhe* verlieh den ersten Preis dem dortigen Bildhauer *Hermann Volz*, dessen Entwurf zur Ausführung empfohlen wurde. Den zweiten Preis erhielt Bildhauer *Heer*, den dritten Bildhauer *Heitmann*.

P. W. *Schlüterdenkmal in Berlin.* Im Auftrage der sogenannten Kunstkommission wird Bildhauer *Joseph Kaffsack* den Modellentwurf für ein Schlüterstandbild ausarbeiten, das für die Vorhalle des alten Museums bestimmt ist. Prof. A. Wredow, welcher ebendenselben Auftrag vor etwa 13 Jahren erhalten hat, stellte das lebensgrosse Modell vor einiger Zeit schon ziemlich fertig, musste aber wegen Kränklichkeit von der Vollendung Abstand nehmen, da er bereits in hohem Alter steht. (Er wurde 1804 geboren.) Während in dem ersten, nun nicht zur Ausführung kommenden Entwurf zur Darstellung Schlüters der Moment gewählt wurde, da der geniale Künstler Berlin verlassen musste, gedenkt Kaffsack vor allem die grosse kraftvolle Persönlichkeit des berühmten Bildhauers und Architekten unabhängig von einem bestimmten Augenblick und ohne alle Attribute mehr im ganzen zur Geltung zu bringen. Die Aufgabe hat insofern ihre besondere Schwierigkeit, als ein beglaubigtes Bild des Meisters nicht vorhanden ist.

=tt. *Stuttgart.* Bildhauer Professor *Donndorf* wurde mit der Herstellung eines Modelles und der Ausführung des Denkmals für den verstorbenen Dichter *Karl Gerok* betraut. König Karl hat als Platz für dies öffentliche Monument das Gärtchen an der hiesigen Schlosskapelle bestimmt. Bis jetzt sind bereits 7400 Mark an freiwilligen Beiträgen gesammelt worden.

=tt. *Karlsruhe.* Am 22. Juli fand die Enthüllung des Krieger- und Siegesdenkmals zu *Bad Wildungen* statt; Entwurf und Ausführung lagen in den Händen des hiesigen Bildhauers *Friedrich Volke.* An drei Seiten des aus Wildunger Sandstein hergestellten Postamentes sind die Hochrelief-Porträts von Kaiser Wilhelm I., Fürst Bismarck und Graf Moltke, sowie an der vierten Seite die Darstellung des eisernen Kreuzes eingelassen. Auf dem unteren Sockel steht eine schöne Frauengestalt als Walküre mit Speer und Eichenzweig in der Rechten, während die Linke den Schild hält.

=tt. *Edenkoben in der Rheinpfalz.* Am 29. Juni fand die feierliche Enthüllung des hier errichteten Denkmals für König Ludwig I. von Bayern statt; die Ausführung lag in den Händen des zu Frankenthal geborenen Münchener Professors *Ph. Perron.* Auf einem Postamente von weissgelbem Vogesensandstein erhebt sich die überlebensgrosse Figur Ludwigs I. aus Kelheimer Marmor, mit der Linken sich auf einen nebenstehenden Pfeiler stützend. Der König trägt über dem geschlossenen Leibrocke einen langen offenen Überrock und ein weites faltenreiches Beinkleid. Das Denkmal wurde von der Stadt Edenkoben und Verehrern des Königs Ludwig I. errichtet.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

x. — In *Augsburg* ist eine interessarte Entdeckung gemacht worden. Die sogenannte Goldschmiedekapelle an der Nordseite der St. Annakirche ist vor kurzem in den Besitz der protestantischen Kirchenstiftung St. Anna übergegangen,

während sie bis dahin Eigentum der Gold- und Silberarbeiter gewesen war. Als man nun Restaurationsarbeiten vorzunehmen begann, entdeckte man unter mehrfacher Übermalung interessante *alte Fresken*, die unter anderm Scenen aus der Passion Christi vorstellen. Da die Kapelle nach den vorhandenen Urkunden 1420 erbaut wurde und 1425 vollständig fertig war, lag die Vermutung sehr nahe, dass die Fresken aus dieser Zeit stammten, und Kunstkenner haben diese Vermutung bestätigt. Obwohl die Freilegung der Bilder ziemlich schwierig, ist sie doch bis jetzt sehr glücklich von statten gegangen.

* *Aufstreben des Kupfer- und Stahlstiches in Ost und West.* Während bei uns die edle Grabsticheltechnik im Aussterben zu liegen scheint und namentlich der reine Linienstich mit seiner Existenz ringt, zeigen sich in Amerika und in Russland gleichzeitig Spuren seiner lebhaften Wertschätzung von seiten der Behörden und Institute. In Amerika wird namentlich durch die sogenannte Banknoten-Kompagnie dem Stahlstiche, soweit derselbe zur Herstellung von Wertpapieren, Marken, Etiketten und dergl. dient, die sorgsamste und ausgedehnteste Pflege gewidmet und dafür eine Fülle von Mitteln aufgewendet. Sehr erfreulich ist es dabei, dass nicht allein die technische Seite der Produktionsart, sondern auch die künstlerische Durchbildung volle Aufmerksamkeit findet. Eine Folge dessen ist es, dass man sich in neuester Zeit drüben nach europäischen Kräften umsieht und dabei natürlicherweise sich dorthin wendet, wo der strenge Linienstich noch gepflegt wird. So wurde vor wenigen Jahren der aus der Schule Prof. *Joh. Sonnenleiters* in Wien hervorgegangene Stecher *F. Schirnböck* nach Buenos-Ayres berufen und hat dort als Porträtstecher eine sehr erspriessliche Thätigkeit entfaltet. Und zwar nicht nur für kommerzielle Zwecke, sondern auch in rein künstlerischen Arbeiten, wie Titelkupfern und dergl. Die jüngste Berufung ähnlicher Art ist von Russland ausgegangen. Die rührige und zielbewusste Direktion der rühmlichst bekannten kais. russ. „Expedition zur Anfertigung der Staatspapiere“ in St. Petersburg hat nämlich vor kurzem den unsern Lesern wohlbekannten, besonders als Porträtstecher ausgezeichneten Wiener Kupferstecher *Gustav Frank*, auch einen Schüler Sonnenleiters, nach der russischen Hauptstadt berufen, wo derselbe als Nachfolger Prof. Eissenhardts an dem genannten Institute sowohl künstlerisch als auch didaktisch thätig sein soll. Wir sind überzeugt, dass beide genannten Künstler dem bewährten Rufe der Schule, aus der sie hervorgegangen, Ehre machen werden.

x. — *Ginsberg-Stiftung.* Zum Andenken an den am 28. Juli 1883 auf Ischia verstorbenen Malers Adolf Ginsberg aus Berlin haben dessen Geschwister eine Stiftung errichtet, welche den Namen „Adolf Ginsberg-Stiftung“ trägt. Der Zweck der Stiftung ist, jungen, befähigten Malern deutscher Abkunft ohne Unterschied der Konfession, welche ihre akademische Studienzeit absolvirt und davon mindestens das letzte Semester die königliche akademische Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin besucht haben, durch Verleihung von Stipendien die Mittel für ihre weitere Ausbildung, entweder in Meisterateliers, oder auf auswärtigen Akademien, oder durch Studienreisen ins Ausland zu gewähren. Die Stipendien sollen vorwiegend Malern zu gute kommen, doch sollen in besonderen Ausnahmefällen auch hervorragend begabte junge Bildhauer berücksichtigt werden dürfen. Das Stipendium, welches der Regel nach in vierteljährigen Raten gezahlt werden soll, wird nur auf ein Jahr bewilligt, darf jedoch zwei Jahre hintereinander, aber nicht länger, an denselben Bewerber verliehen werden. Das Stipendium beträgt etwa 2000 Mark und wird für die Zeit vom 29. Dezember 1890 bis dahin 1891 verliehen. Geeignete Bewerber haben ihre Gesuche mit den in Vorstehendem geforderten Attesten bis zum 15. Oktober d. J. an den Vorsitzenden des Kuratoriums einzureichen.

x. — Über das Schicksal der von *Sir Richard Wallace* hinterlassenen Kunstschätze hat das Testament des kinderlos verstorbenen Sammlers keine Bestimmung getroffen, so dass die Hoffnung, sie als Vermächtnis der Stadt London zufallen zu sehen, sich als trügerisch erwiesen hat.

x. — *Michael Beer-Stiftung in Berlin.* Bei den diesjährigen Bewerbungen um die Stipendien der beiden Michael Beerschen-Stiftungen ist der Preis der ersten Stiftung dem Maler *Lesser Uri* aus Birnbaum. gegenwärtig in Berlin, und der Preis der zweiten Stiftung dem Kupferstecher *J. M. Holzapfl* aus München zuerkannt worden.

*** *Zur Ausführung des künstlerischen Schmuckes des neuen Reichstagsgebäudes in Berlin* sind auch die Münchener Bildhauer Prof. *S. Eberle* und *R. Maison* herangezogen worden.

*** *Professor Peter Janssen* hat den Auftrag erhalten. ein Bildnis Andreas Achenbachs für die Berliner Nationalgalerie zu malen.

*** *Professor Venturi,* der Inspektor der italienischen Museen und Galerien in Rom, hat vom Könige von Preussen den Roten Adlerorden 4. Klasse erhalten. — Die gleiche Auszeichnung ist dem Radirer *B. Mannfeld* in Berlin zu teil geworden.

Zu dem Aufsatze von Dr. M. Necker über *Hans Schliessmann* in Nr. 26 der „Kunstchronik“ geht uns von der Kunstanstalt und Verlagshandlung R. v. Waldheim in Wien eine „Berichtigung“ zu, welcher wir die thatsächlichen Bemerkungen entnehmen, dass das Waldheimsche Holzschneideinstitut auch zur Stunde noch in seiner vollen Ausdehnung fortbesteht, sowie dass nicht Fr. Schlögl, sondern C. Sitter und nach dessen Tode L. Anzengruber die Redaktion des mit dem „Figaro“ verbundenen Beiblattes „Wiener Luft“ führten. *Die Redaktion.*

ZEITSCHRIFTEN.

Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen. XI. Bd. 3. Heft.
Die Ausstellung von Werken der Niederländ. Kunst des XVII. Jahrh. in Berlin. I. Die Beziehungen des Grossen Kurfürsten und König Friedrichs I. zur niederländ. Kunst von Paul Seidel. (Mit 1 Heliogravure u. 2 Lichtdrucken.) — Ein bezeichnetes Werk des Meisters vom Tode der Maria. Von Ludwig Kaemmerer. (Illustr.) — Der Künstler der Ars moriendi und die wahre erste Ausgabe derselben. Von Max Lehrs. (Illustr.) — Hans Fries. Von B. Haendcke.

Die Kunst für Alle. 5. Jahrg. Heft 21 u. 22.
Die II. Münchener Jahresausstellung. Von Fr. Pecht. (Fortsetzung.) — Der Salon im Industriepalast. Von Otto Brandes. — Die akadem. Kunstausstellung in Berlin. Von J. Springer. — I. nation. Schweizerische Kunstausstellung in Bern. Von Dr. B. v. Tscharner.

Christliches Kunstblatt. 1890. Nr. 6 u. 7.
Der Münsterturm in Ulm. Von H. Merz.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1890. Heft 4 u. 5.
Die Grabdenkmäler der Erzbischöfe Adolf u. Anton von Schauenburg im Dom zu Köln. Von Schnütgen. — Inneres Aussehen und innere Ausstattung der Kirchen im ausgehenden Mittelalter im deutschen Nordosten. Von Dr. Dittrich. — Die Bedeutung des Fussbrettes am Kreuze Christi. Von G. Schönermark. — Bilderhandschrift des X. Jahrhunderts in der Dombibliothek zu Hildesheim. Von C. Heimann. (Mit Abbild.) — Einiges über die Anlage von Missionsbauten. Von M. Meckel. (Mit Abbild.)

Gazette des Beaux-Arts. 1890. Nr. 398.
La vierge à l'OEillet. Von H. de Geymüller. (Mit Abbild.) — Grèce et Japon. Von E. Pottier. (Mit Abbild.) — François Rude. Von Fourcaud. (Forts.) — La jeunesse de Rembrandt. (Forts.) Von E. Michel. (Mit Abbild.)

L'Art. 1890. No. 628 u. 629.
Salon de 1890. Von V. Petitgrand. — Le tableau du roi René au Musée de Villeneuve-Les-Avignon. Von Abbé Requin. — Les dessins de Rembrandt. Von E. Michel. (Mit Abbild.)

The Magazine of Art. 1890. Nr. 118.
Current art: the Grosvenor gallery. Von W. Armstrong. (Mit Abbild.) — Art patrons. Von F. M. Robinson. — Illustrated Journalism in England: its development. (Forts.) Von C. N. Williamson. (Mit Abbild.) — The modern schools of painting and sculpture. I. France. Von Cl. Phillips. (Mit Abbild.)

Oud-Holland. Jaarg. 8. Aflev. 1.
A. Bredius, Het schildersregister van Jan Sysmus, Stads Doctor van Amsterdam. (Wordt vervolgd.) — G. H. Veth, Aanteekeningen omtrent eenige Dordrechtsche schilders. XXV. Govert van der Leeuw. XXVI. Pieter van der Leeuw. XXVII. Paulus Lesire, — A. Bredius, Request van den schilder-graveur P. Holsteyn. 1646. — A. Bredius, Een portret van Rudolph van Grol.

Archivio storico dell' arte. 1890. Heft V/VI.
Quaddri di maestri italiani. Von F. Harck. — Le opera di Mino da Fiesole in Roma. III. Von D. Gnoli. (Mit Abbild.) — L'Affresco del Cenacolo di Ponte Capriasca. Von G. Frizzoni. — Un maestro anonimo dell antica scuola lombarda (il pseudo-Boccaccino). Von W. Bode.

Bayerische Gewerbezeitung. 1890. Nr. 13–15.
Das städtische Museum in Schweinfurt. (Mit Abbild.) — Handwerk und freie Kunst in Nürnberg. (Forts.) Von Ernst Mummenhoff. (Mit Abbild.)

Gewerbehalle. 1890. Nr. 8.
Taf. 50. Bücherschrank, entworfen von F. Fischer in Wien. — Taf. 51. Stuckverzierungen a. d. Klosterkirche S. Anton bei Partenkirchen. — Taf. 52. Uhr aus dem bayr. Nationalmuseum in München. — Taf. 53. Entwürfe zu Schmuckgegenständen von A. Kuttler in Schw. Gmünd. — Taf. 54. Hausthür der Loge zu Goslar. — Taf. 55. Schmiedeeisernes Gitter; steirische Arbeit. — Taf. 56. Span. Fliese im Gewerbemuseum in Reichenberg.

Blätter für Kunstgewerbe. 1890. Heft 6 u. 7.
Taf. 28. Theekanne und Tasse, entw. v. R. Schinkel in Wien. — Taf. 29. Adressen-Einband, entw. v. R. Gross, ausgef. von P. Pollack in Wien. — Taf. 30. Thür-Dekoration, entw. v. A. Trötscher in Wien. — Taf. 31. Gravirter Kupferteller, indische Arbeit. — Taf. 32. Bordüre zu einer Tischdecke, entw. v. J. Nowack in Funchal (Madeira). — Taf. 33. Buch-Einband, in Leder gepresst, entw. v. S. Schröder in Wien. — Taf. 34. Tisch und Stockerl, entworfen v. A. Trötscher, ausgef. v. H. Trötscher in Wien. — Taf. 35. Uhr, entworfen v. R. Gross, ausgef. v. Dziedzinski u. Hanusch in Wien. — Taf. 36. Salon-Möbel, entw. u. ausgef. v. F. Michel in Wien. — Taf. 37. Gewehrständer, entw. v. A. Hawliczek, ausgef. v. M. Thomann in Wien.

Architektonische Rundschau. 1890. Lief. 10.
Taf. 73. Häusergruppe Hohenstein & Co. in Berlin, entworfen von A. L. Zaar in Berlin. — Taf. 74. Dekorat. Einzelheiten aus d. Kollegienkirche in Salzburg. — Taf. 75/76. Villa Dürfeld bei Chemnitz, erbaut von Pfeifer & Händel in Leipzig. — Taf. 77. Städt. Sparkasse in Reims, erbaut von Brunette Fils, das. — Taf. 78. Villa Kümpers in Rheine i. W., erbaut von Tüshaus & v. Abbema, Düsseldorf. — Taf. 79. Lettner aus Kalkstein im Dom zu Halberstadt. — Taf. 80. Parkeingang und Aufseherwohnung einer Villa bei Manchester, erbaut von Clegg & Knowles, das.

Zeitschrift des bayer. Kunstgewerbevereins 1890. Heft 7/8.
Sammlung Spitzer. Von J. Diner. — Von Mayr, Das Kunstgewerbe und das tägliche Leben. — Bilder: Taf. 22. Kronleuchter, entw. von F. Brochier, Nürnberg, getrieben von H. Seitz, München. — Taf. 23. Standuhr, entworfen von J. Kastner, Prag. — Taf. 24. Leuchter, entworfen von J. Salb, Salzburg. — Taf. 26. Kinderbettlade, entworfen von H. Gräszl. — Taf. 26. Gemaltes Fenster von K. de Bouché, München. — Taf. 27. Gravirter Zinkteller, entworfen von J. Dietz, München. — Taf. 28. Rokoko-Möbel von A. Pössenbacher, München.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Heugasse 58. — KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 21

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. I. Jahrgang. 1889/90. Nr. 33. 18. September.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

An die Leser.

Mit dieser Nummer der Kunstchronik schliesst der neuen Folge erster Jahrgang der Zeitschrift für bildende Kunst, der fünfundzwanzigste ihres Bestehens. Unsere Abnehmer werden gebeten, die Bestellung auf den neuen Jahrgang baldigst aufzugeben, damit keine Verzögerungen im Bezuge entstehen.

Herausgeber und Verleger der Zeitschrift für bildende Kunst werden nach wie vor bemüht sein, dem Blatte jenen gediegenen, ernsthaften Charakter zu bewahren, den es bisher trug. Für den neuen Jahrgang liegen wiederum eine Reihe wertvoller litterarischer und künstlerischer Beiträge vor, von denen wir nur einige hervorheben: Charakteristiken von A. Strasser von Dr. M. Necker; J. Kaffsack von Dr. Ad. Rosenberg; J. F. Millet, von Dr. R. Graul; Murillo von Prof. Dr. C. Justi; Pietro Aretino von Prof. Dr. R. Schulthess; der amerikanische Holzschnitt von S. R. Köhler; die Renaissance in Portugal von J. Dernjac; Fra Bartolommeo von W. Lübke; die Leipziger Kunstsammlungen des 18. Jahrhunderts von Dr. J. Vogel; Skopas von Prof. Dr. H. Sybel; die Ausschmückung des Berliner Zeughauses von Dr. Ad. Rosenberg; u. s. w. Unter den Radirern, welche Kunstblätter beisteuern werden, nennen wir W. Unger, E. Forberg, W. Woernle, A. Krüger, F. Krostewitz.

DIE PORTRÄTAUSSTELLUNG IN BRÜSSEL.

II.

Die österreichischen Porträts sind zahlreich; kein Land mit Ausnahme von Frankreich und Belgien hat die Ausstellung so stark beschickt. In erster Reihe begegnen wir *Angeli*, der sich durch zwei Bildnisse — Prinz und Prinzessin Anton von Hohenzollern — sehr bemerklich macht. Von *Makart* finden wir ein Bild der Frau Rosa Riess; *Munkacsy*, der französirte Ungar, hat drei Stücke eingesandt: den Erzbischof von Kalocsa, den Kardinal Haynald und Fr. Liszt. Von den übrigen bedeutenden Österreichern finden wir Proben von *Beneczur*, *Brozik*, *Horovitz*, *Liezenmayer*, *Székely*, *Vastagh*. Alle diese Künstler sind in Deutschland bekannter als in Brüssel.

Spanischer Herkunft sind zwei Bilder von *Madrazo* und ein interessanter *Goya*, einen spanischen Admiral darstellend, ein Werk von energischem Ausdrucke. Man wird nicht müde, sich in dies durchaus persönliche Werk zu vertiefen.

Aus England finden wir den berühmten *Alma*

Tadema, ferner das vielbewunderte Bild der Miss Grant von *H. Herkomer* und das Bild Georgs IV. van *Th. Lawrence*. Die Schönheit, welche Reinheit der Linie mit dem Reiz der Farbe und dem zugleich naiven, geistreichen und empfindungsvollen Ausdrucke vereinigt, das Ganze harmonisch zusammengestimmt, hat nur in den englischen Malern Interpreten gefunden, die der Höhe solcher Aufgabe gewachsen gewesen wären.

Es verhält sich mit der englischen Malerei wie mit der englischen Sprache: sie ist eine Mischung verschiedener Idiome. Nichtsdestoweniger ist diese Sprache voller Kraft und Farbe, und auch die Kunstsprache in England hat ihre eigene Art und ihre aussergewöhnlichen Eigenschaften, welche sie beim ersten Blicke auszeichnen. Man suche anderswo Darsteller der Weiblichkeit von der Art des Josua Reynolds oder Th. Lawrences!

Josua Reynolds, von dem ein Porträt in der Nationalgalerie zu London kühn die gefährliche Nachbarschaft eines Rembrandt erträgt, wird einäugig mit 69 Jahren und seiner zitternden Hand entfällt der Pinsel. Er hat sich wohl als Maler, nicht aber als Ästhetiker überlebt. Lawrence war vor allem Frauenmaler, leider besitzt die Ausstellung nur seinen Georg IV., freilich ein malerisches und physiognomisches Meisterwerk. Der erste Blick lässt den Engländer erkennen. Indem man die lächelnde Miene des egoistischen Lebemanns, das deutlich sprechende Leuchten des Auges erblickt, erkennt man die typischen Züge des letzten englischen Königs, welcher nach seiner Thronbesteigung nicht einmal versuchte, seine bedenkliche Lebensführung als Prinz von Wales vergessen zu machen oder auszulöschen. Hatte Georg IV. in der That solche weibliche Züge, wie sie ihm Lawrence giebt? Immerhin lässt diese Leinwand, die so harmonisch anspricht, den berufenen Frauenmaler erraten.

Aus Holland hat nur ein einziger Maler zu der Ausstellung beigesteuert; es ist *Pieneman*, der uns mit zwei gut durchgeführten Werken erfreut: Wilhelm I., König der Niederlande und Alfred Ravens.

Frankreich nimmt einen breiten Raum ein und würdige Vertreter verkünden hier seinen malerischen Ruhm. Wir finden zunächst *Greuze*, von dessen Leben nur fünf Jahre diesem Jahrhundert angehören. Sein Selbstbildnis, vom Jahre 1791 signirt (Herrn Allard gehörig), ist ein feines, wertvolles Stück. Greuze hat sich eifrig in die geringfügigsten Einzelheiten seiner äussern Erscheinung vertieft; die Vollkommenheit ihrer Ausführung schadet der Einfachheit nicht im geringsten. Ferner sehen wir ein Bildnis des Ritters von Gluck, das mehr verführerisch als machtvoll uns anblickt. Von dem geistsprühenden *Fragonard* sind zwei Nummern vorhanden, Kinderbilder aus der Familie Beauveau, die die Marschallin Beauveau der Frau von Houdelot vermachte. *Prud'hon* zeigt uns den harten, unversöhnlichen St. Just, den schrecklichen Theoretiker der französischen Revolution. Auch von *David*, dem Maler der Revolution, finden sich einige Bildnisse vor; wenn man sie recht ins Auge fasst, begreift man den starken Einfluss, den seine Kunst in Belgien übte, während er sich als Proskribirter daselbst aufhielt. Er stimmte mit für den Tod Marie Antoinette's, deren Bildnis vom launischen Zufall mit in diese Widersacher-Gesellschaft geführt wurde. Von Davids Hand rührt auch ein Porträt des jungen Ingres her, dem der Maler der Revolution und des Kaiserreichs einst seine künftige Laufbahn vorhersagte. Ferner sehen wir den berühmten Murat im Bade und M. Suisse, den David besonders als Modell, bevorzugte. Diese Mischung von Historie und Kunst, die Vereinigung unversöhnlicher Gegensätze, bildet einen der Hauptanziehungspunkte der Ausstellung. Nebenbei bietet die Ausstellung reiche Gelegenheit zu Vergleichungen zwischen einzelnen Schulen und ihren begabtesten Individualitäten und erläutert einzelne Kapitel der Kostümgeschichte und des Modenwechsels. Und nicht nur die Gestalten und ihre Kleidung, auch ihre Haltung, ja selbst die sie umgebenden Dinge, die oft nur Kleinigkeiten scheinen, gewinnen hier an Bedeutung.

Von Davids Schülern finden wir eine ganze Reihe. *Pagenest* führt uns die Züge der Gräfin Etchegoyen vor Augen; von Baron *Gros* rührt ein Bild des Generals Hugo her, das in Paris 1884 unter dem Namen des Marschalls Moncey ausgestellt, aber daselbst dann richtiger benannt wurde. Von *Hennequin* sehen wir gleich drei schöne Porträts. *Ingres* ist durch ein vorzügliches Bild, das der Marquise von Tournon, vertreten, ein unnachahmliches Werk von einer Körperlichkeit ohne gleichen. Hier kommt die ausdrucksvolle Linie zur Geltung; nicht minder bemerkt man daran aber auch das dem Ingres eigentümliche gedämpfte Kolorit.

Von Madame *Vigée-Lebrun*, einer Schülerin von Joseph Vernet, die Frankreich verliess, um für die Höfe von Österreich, Russland und Italien zu arbeiten stammt das Bildnis der Madame Dolet. *Isabey*, der Maler dreier Potentaten, von Napoleon zum Hofceremonienmeister, von Karl X. zum königlichen

Kabinetsmaler, von Louis Philippe zum Ehrenkonservator der Museen ernannt, hat eine Illustration zur Musikgeschichte in dem Bilde des Komponisten Grétry geschaffen. Das Gemälde von *Horace Vernet* führt uns in die Gegenwart; es stellt den Marquis von Mum dar, der noch heute in der Kammer der Deputirten die Ultramontanen führt. Horace Vernet hat den Marquis mit Meisterschaft dargestellt, voll Leben, fast sprechend. Nur die Farbe lässt zu wünschen übrig, sie ist rötlich, ziegelfarben. Die Franzosen sind keine geborenen Koloristen. Mitunter werden sie es, aber selten.

Auch von *Courbets* Kunst finden wir einige Proben; sie stellen den Maler Alfred Stevens und Mme. Baja vor. Was wohl die Nachwelt von Courbet einst halten wird? Wird sie mit uns die Dauerhaftigkeit und Roheit seiner Farbe hervorheben? Wie auch ihre Meinung seinen vielen küntlerischen Schwankungen gegenüber sei, sie wird das Männliche, das Mächtige, die Kraft der Darstellung in Courbet's Bildern anerkennen müssen.

Von den historischen Grössen Frankreichs finden wir noch *Delacroix*, der sich in jungen Jahren als Hamlet malte, *Delaroche,* der Napoleon I. in Fontainebleau darstellt, *H. Flandrin,* von dem ein übertrieben idealisirter Napoleon III. zu sehen ist. Es ist reine Höflingsarbeit — so erscheint Napoleons III. Bild der Nachwelt nicht; denn wer erkennt hier den thörichten Träumer, der unter dem Vorwande, die Verträge von 1815 umstossen und Österreich vernichten zu wollen, die Einheit Italiens und Deutschlands mittelbar herbeiführte und Frankreich zwischen diese zwei Grossmächten festgelegt hat. Die Verteidiger Flandrins, des Zeitgenossen und Freundes von Delacroix, weisen vergeblich auf die Epoche, in der der Maler wirkte, hin: selbst nach Sebastopol, selbst nach Solferino hatte der zukünftig Besiegte von Sedan solche merkwürdigen wahrhaft interessante Züge nicht. Von *Dubufe* finden wir einen Louis Philippe, von *Millet* das Porträt eines Herrn Leger, von *Manet* ein Bild des Herrn Antonin Proust, des Direktors der Kunstangelegenheiten, ferner den Schauspieler Faure als Hamlet (Vgl. Zeitschr. f. bild. Kunst XIX, S. 249) und noch zwei andere Stücke. Von *Regnault,* dem Schüler Cabanels, begegnet uns das Bild eines Unbekannten. *Bastien Lepage* figurirt mit drei Nummern: eine bewunderungswürdige Leistung ist das Porträt Albert Wolfs, des Figaro-Kritikers, das vielfach ausgestellt war, aber überall gleiche Genugthuung erweckte. Ausser diesem sahen wir noch des Künstlers Gattin und Mme. Sarah Bernhardt dargestellt. Von *Fantin Latour* treffen wir ein Bildnis der Frau Munkacsy an, ausgezeichnet durch strenge Linienführung, einfache und massvolle Haltung.

Unter den Bildnismalern Frankreichs ist *Bonnat* derjenige, der den grössten Erfolg aufzuweisen hat. Seit mehr als einem Vierteljahrhundert hat er die Züge der Staatsmänner, Dichter, Dramaturgen und der vornehmsten Damen der Pariser Gesellschaft festgehalten. Die Galerie der Zeitgenossen, welche er nach und nach malte, spiegelt die Geschichte der letzten Jahre Frankreichs wieder. Politik, Kunst und Wissenschaft hat er in ihren hervorragendsten Verkörperungen wiedergegeben. Man hat oft an der Malweise des Küntlers kritisirt, sein befremdlich rötliches Kolorit, die harten, luftlosen Hintergründe getadelt, und nicht immer mit Unrecht. Aber man muss doch auch der Gewandtheit des Vortrags, der körperlichen Erscheinung seiner Gestalten, der niemals banalen Ähnlichkeit Gerechtigkeit widerfahren lassen. Ist dieser Kopf des Jules Favre nicht buchstäblich modellirt? Der des Lesseps nicht mit unleugbarer Aufrichtigkeit geschildert? Zeigt das Abbild der Baronin James Rothschild nicht die Selbstständigkeit des guten Geschmackes? Wir finden noch von Bonnat gemalt den Bildhauer Barye, ein Bild von erstaunlicher Körperlichkeit, einen Alexander Dumas, sehr charakteristisch und mit plastischer Feinheit ausgeführt, endlich die Skizze des auf dem Totenbette ruhenden Victor Hugo, die der Künstler am Lager des eben Verschiedenen 1885 malte. Nennen wir nun noch *Cormons* sehr beifällig aufgenommenes Bildnis seines Lehrers Portaels, *Jalaberts* Porträt der Königin Marie-Amélie, welcher der Künstler einen ergreifenden Charakter der uxor dolorosa verlieh, ferner *Chaplin, Clairin* und *Puvis de Chavannes*, so haben wir die hervorragendsten Grössen Frankreichs aufgezählt.

Mit Frankreich rivalisirt Belgien und überflügelt es wohl in manchem Punkte. Die alte gediegene und kräftige vlämische Malerei zeigt, dass sie sich noch in der ersten Reihe behauptet, ja die Führung behält.

Nehmen wir zuerst *Lonsing,* 1743 in Lüttich geboren und 1799 in Bordeaux gestorben, den vertrauten Freund Davids und Mirabeau's. Lonsing entgeht der Vergessenheit, weil er die Gestalten aus dem Nationalkonvent bei ihren Lebzeiten festgehalten hat. Wir sehen den grossen Sprecher der Revolution, Mirabeau auf der Tribüne, im Hintergrunde den Abbé Sièyes, der die beginnende Gärung durch seine Schriften beschleunigte und den Abbé Maury Lan-

guinais, den kühnen Gegner der Jakobiner. Dies Bild Mirabeaus von Lonsing, das man als einen der bedeutendsten Anziehungspunkte der Ausstellung ankündigte, wird niemand enttäuschen. Das Gemälde, auf dem man den Tribunen der Revolution im Feuer des Wortgefechts erblickt, ist in der That einzig. Es ruft nicht nur die Züge des grossen Mannes ins Leben zurück, sondern es zeigt uns auch den Leiter der schwellenden Bewegung in vollster Thätigkeit, als den Mann, der ohne Unterlass in der Bresche steht und rednerische Wunder wirkt. Sein Gesicht ist voll des mächtigsten Lebens; der Schweiss scheint dem feurigen Rhetor von der Stirn zu perlen. Der Maler hat aber auch in den Nebendingen das grösste Gewicht auf Wahrhaftigkeit gelegt. Dieses machtvolle Werk, dessen Ausführung dem Vorwurfe so völlig gemäss ist, kann den genialsten Inspirationen eines Rubens verglichen werden. Man bewundert darin die Leichtigkeit des Vortrags und die Einfachheit der Wiedergabe; alles ist meisterlich beherrscht, so dass man vor dem sprudelnden Mirabeau unvergessliche Momente durchlebt.

Von *Navez,* in Charleroi 1777 geboren und 1869 gestorben, einem Schüler Davids, finden sich nicht weniger als zwölf Bildnisse vor. Man begreift, indem man sie betrachtet, das Wort des Künstlers, wie er einst ein Porträt zu malen sich anschickte: „Tâché de faire le bonhomme“. Wir heben sein Selbstporträt, ferner eine von ihm gefertigte Kopie eines Davidschen Bildnisses und ein prächtiges Familienbild hervor. Das sind wahrhaft bedeutende Stücke und ehren das Gedächtnis des Künstlers als des Gemütsmalers und Darstellers der persönlichen Tüchtigkeit. *L. Gallaits* Kunst ist sechzehnmal vertreten, von denen unter anderen der König Leopold II. und der Graf von Flandern als Kinder, Herr und Frau von Merode, Frère Orban und E. de Laveleye bemerkenswert sind.

Es ist unmöglich, alles Bedeutende innerhalb des gebotenen Raumes aufzuzählen, ohne völlig der Trockenheit zu verfallen und wir müssen uns damit begnügen, noch einiges Wichtige zu erwähnen. Wir übergehen daher sowohl die sechs Porträts von Wiertz als auch die acht von G. Wappers und nennen nur noch die Namen der hervorragenden Grössen. *De Keyser* stellte eine Anzahl Künstlerbildnisse aus, nämlich die von Rosa Bonheur, Meissonier und die der Engländer Frith und Millais. Hervorhebung verdienen die neun Bilder von *de Winne* — neun Meisterstücke, die die Bedeutung dieses 1850 gestorbenen Malers in helles Licht rücken; besonders auffallend ist die Darstellung des Herrn Cordon d. ä.

Von *Portaels,* dem Direktor der Akademie der schönen Künste in Brüssel, finden wir unter anderm ein Bildnis Deroulède's aus der Zeit, wo er Gefangener war und nach Brüssel kam, um seinen sterbenden Bruder zu pflegen, der den Wunden erlag, die er auf dem Schlachtfelde erhalten hatte. Deroulède erscheint in Uniform. Er ist zwar der Sänger der Soldaten, aber es sind Gesänge vor der Niederlage; und später ist er der Hauptheld des verfallenden Boulangismus — ein Kämpfer, der beständig zurückweichen muss. Portaels genoss als Maler die Anleitung seines Schwiegervaters Navez, dessen Lehrtraditionen er fortsetzte. Wenn man das anziehende Bild der graziösen Mme. van Gilse von seiner Hand ins Auge fasst, kann man inne werden, dass Portaels für die gegenwärtige vlämische Schule der berufene Frauenmaler ist, den in Ansehung der Empfindung, an zartem Geschmack und Anmut keiner überbietet.

Mit *Slingeneyer, E. Wauters* und *J. Verhas* nennen wir noch einige, deren Namen in Europa einen Widerhall finden. Einer besonderen Erwähnung ist der interessante Beitrag von *Stevens* und *Gervex* würdig. Diese Künstler haben ausser farbigen Porträts für die vorigjährige Pariser Ausstellung ein Panorama des Jahrhunderts skizzirt und eingesandt. Nur wenige gewandt aufgesetzte Pinselstriche genügen den beiden Künstlern, um die grossen Erscheinungen des Jahrhunderts erkennbar zu machen, und mit Hilfe dieser Geschicklichkeit haben sie eine grossartige historische Versammlung zusammengeführt. Wir sehen zunächst die Männer des Convents, Mirabeau, Danton, Marat, Robespierre, die Opfer der Guillotine, die sich unheimlich und grell vom Hintergrunde abhebt, unter ihnen Camille Desmoulins und seine Lucile; wir erblicken die Persönlichkeiten der Directoirezeit, weiterhin Napoleon mit seinen Trabanten, Murat an der Spitze der siegreichen Legionen, ein buntes Gemisch von Menschen, Pferden, Gold und Eisen; dabei erkennt man Talma, den Lieblingsschauspieler Napoleons, und David, seinen Leibmaler. Ferner zieht die Restauration vorüber, Ludwig XVIII. und Karl X. mit ihren Höfen und dem Gewimmel von Poeten, Geschichtschreibern, Gelehrten, Schauspielern und Schauspielerinnen, wie die grosse Rachel. Dann kommen wir mitten ins Julikönigtum, das noch mehr vielleicht durch Henri Monnier als durch Guizot charakterisirt wurde; gleich darauf wälzt sich die Revolution von 1848 heran. Nun folgt der Mann des 2. Dezembers mit der Kaiserin Eugenie, St. Arnaud, Rouher, Morny, Olivier in lebhafter Bewegung und bald verschwunden unter

Kriegsscenen der „*Invasion*", den Schreckbildern der Commune, die mit dem Eintritt der dritten Republik enden. Kaum eine hervorstechende Persönlichkeit ist übergangen, weder Gambetta, noch Thiers, noch J. Favre, noch Mac Mahon, noch Henri Rochefort oder Louise Michel, „*la rouge vierge*". Ja, ein aufmerksamer Beobachter wird sogar den Rappen entdecken, der einen ungeschickten Glücksritter beinahe zu Rang und Macht getragen hätte.

Das Bewunderungswürdige dieser drei Kompositionen, deren eine die Avenue des Arc de triomphe zum Schauplatz hat, während die andern sich am Eingang von Tempeln mit ernster und schöner Architektur abspielen, ist ihre Lebendigkeit. Die Personen sind wie bei einem Augenblicksbild gruppirt; sie mögen nun in Gruppen einhergehen, sich zu einem Zirkel zusammenschliessen oder vereinzelt bleiben, wie Charlotte Corday und Victor Hugo, die beiden Künstler Stevens und Gervex haben alle Künste der *mise en scène* zu entfalten verstanden. Man muss lebhaft bedauern, dass diese wertvollen Skizzen nur einer so flüchtigen Sache, wie ein Panorama ist, gedient haben. Welchen prächtigen Schmuck würden sie abgeben, wenn man sie mit Leimfarbe oder als Freskogemälde für ein grösseres modernes Gebäude ausführte!

Wir dürfen sagen, dass diese Ausstellung unzählige Berühmtheiten gefördert hat. Dies Urteil wird nicht zu kühn erscheinen; die öffentliche Meinung wird es bestätigen, und wir sind sicher, dass die mildthätige Unternehmung nicht nur unserm berechtigten Nationalstolze schmeichelt, sondern auch zur Unterstützung der leidenden Menschheit dient.

Wir sind angesichts dieser Ausstellung berechtigt zu sagen: sie wird nicht die letzte ihrer Art sein. Wir wünschen das von allen Gesichtspunkten aus und halten dem Komité gegenüber, das so viel Aufopferung und Wagemut bewiesen hat, mit unserm Danke und unserer Anerkennung nicht zurück.

TODESFÄLLE.

(•) *Der Bildhauer Joseph Kaffsack*, einer der hervorragendsten unter den jüngeren Bildhauern Berlins, ist am 7. September bei einer Bootsfahrt auf dem Wannsee ertrunken. Am 21. Oktober 1850 in Regensburg geboren, hatte sich Kaffsack auf der dortigen Gewerbeakademie für das Kunsthandwerk ausgebildet und war bis zu seinem 24. Jahre in diesem thätig gewesen. Dann ging er nach Dresden, wo er sich auf der Kunstakademie und im Atelier Hähnels der Bildhauerkunst widmete. Nachdem er 1880 seinen Wohnsitz in Berlin genommen, machte er sich dort zuerst durch eine später in Bronze gegossene Figur der Lubecca, eine Personifikation der Stadt Lübeck, bekannt, der eine Reihe von dekorativen Werken für öffentliche und Privatgebäude folgte. Die hervorragendsten sind die 4 Meter hohen Statuen der Post und Telegraphie, der Kunst und Wissenschaft, des Handels und Gewerbes für die Hauptpost in Leipzig, die Kolossalgruppe der Harmonie in der Kuppelhalle des Landesausstellungsgebäudes in Berlin, die Gruppe „Ruhm und Wahrheit erringt der Suchende" für die Universitätsbibliothek in Leipzig und vier aus Holz geschnitzte, bunt bemalte Wappen mit humoristischen Figuren für das Pschorrbräuhaus in Köln. Für den Giebichenstein bei Halle hat Kaffsack das Denkmal des Kaiser Wilhelms I. und Friedrichs III. geschaffen. Auch ist er mit schönen Erfolgen in der Porträt- und Genreplastik thätig gewesen. Eine Reiterstatuette Kaiser Wilhelms II., die Bronzegruppe: „Junge Liebe" und die Marmorgruppe: „Das erste Gebet" haben auf den beiden letzten akademischen Kunstausstellungen ein günstiges Zeugnis von der Gediegenheit seines Könnens und seiner völligen Beherrschung der idealistischen wie der realistischen Formensprache abgelegt. — Zugleich mit Kaffsack ist der Genremaler *Paul Weimar* ertrunken, der im 33. Lebensjahre stand.

*** *Der belgische Maler Willem Linnig*, der eine zeitlang (von 1876—83) als Lehrer an der Kunstschule in Weimar thätig gewesen, ist Anfangs September in Antwerpen im 41. Lebensjahre gestorben. In Deutschland hat Linnig u. a. drei der Lutherbilder auf der Wartburg ausgeführt. Unseren Lesern ist er auch als geschickter Radirer durch ein Bildnis Fr. Prellers, den Kopf eines Zigeuners und ein Porträt von Franz Liszt (Band XVI, XVII und XVIII der Zeitschrift bekannt geworden.

KONKURRENZEN.

*** *Bei dem Wettbewerb um das Kaiser Wilhelmdenkmal der Provinz Westfalen* sind die beiden gleichwertigen ersten Preise dem Architekten *Bruno Schmitz* in Berlin und den Architekten *Reuter* und *Fischer* in Dresden, die beiden zweiten Preise den Architekten *Skjöld Neckelmann* in Stuttgart und dem Architekten Prof. *Hubert Stier* in Hannover zuerkannt worden. An dem Wettbewerb hatten sich 56 Künstler beteiligt. Mit der Ausführung des Denkmals ist *B. Schmitz* beauftragt worden.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Die Wahl der Professoren Carl Becker und H. Ende* zu Präsidenten bezw. zu Vertretern der Präsidenten der Kunstakademie in Berlin hat die königliche Bestätigung erhalten.

*** *Personalien.* Der Kunsthistoriker *Johann Jacob Merlo* in Köln ist von der Universität Bonn zum Ehrendoktor ernannt worden. — Der Privatdozent der Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg, Dr. *von Oechelhäuser*, ist zum ausserordentlichen Professor ernannt worden.

DENKMÄLER.

H. A. L. Am 23. August wurde in Meissen an dem Hause des Burglehns, in welchem *Ludwig Richter* während der Jahre 1828 bis 1836 als Lehrer an der Zeichenschule der kgl. Porzellanmanufaktur, wohnte, eine von dem „Verein für Geschichte der Stadt Meissen" gestiftete eiserne Erinnerungstafel angebracht. Sie enthält mit goldenen Buchstaben die Inschrift: „Hier wohnte Ludwig Richter 1828—1836.

Berlin. Die „Nordd. Allg. Ztg." meldet: Durch Beschluss des Bundesrats und des Reichstags ist bekanntlich Sr. Maj. dem Kaiser die Entscheidung über den Platz, auf

welchem das *Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. in Berlin* errichtet werden soll, über die Gestaltung des Denkmals und über den auszuschreibenden engern Wettbewerb anheimgegeben worden. Diese allerhöchsten Entscheidungen sind, wie wir bereits kurz mitteilen konnten, nunmehr getroffen und ein engerer Wettbewerb zu nachstehenden Bedingungen veranstaltet worden: 1. Das Denkmal wird auf dem durch die Niederlegung der Schlossfreiheit in Verbindung mit der Hinzunahme eines Teiles der anstossenden Wasserfläche entstehenden Platze errichtet; es wird von dem königlichen Schlosse durch die Strasse getrennt. 2. Das Denkmal erhält die Gestalt eines Reiterstandbildes. 3. Ausser dem Denkmal selbst umfasst der Wettbewerb auch die architektonische Ausbildung des bezeichneten Platzes, einschliesslich der ihn begrenzenden Ufermauer von der Schleusenbrücke bis zur Schlossbrücke. Die örtlichen Verhältnisse ergeben sich aus dem Lageplane. 4. Es sind zu liefern: a) ein Modell des Reiterstandbildes einschliesslich des Sockels und aller etwaigen Nebenfiguren im Massstabe von $^1/_5$ der natürlichen Grösse; b) ein Entwurf für die architektonischen Anlagen (Nr. 2, Abs. 2), entweder im Modell oder in Zeichnungen; für das Modell ist ein Massstab von $^1/_{50}$ der natürlichen Grösse zu wählen, die Zeichnungen sind im Massstabe von $^1/_{100}$ der natürlichen Grösse auszuführen, und zwar sind zu liefern ein Grundriss, ein Aufriss und eine perspektivische Ansicht, für welche der Standpunkt so zu wählen ist, dass die Beziehungen der Denkmalanlage zum königlichen Schloss zur Anschauung gelangen; 5. die Einlieferung der Entwürfe muss bis zum 1. April 1891, mittags 12 Uhr, erfolgt sein. Die Stelle, an welche die Einlieferung zu erfolgen hat, wird später mitgeteilt werden. Verspätet eingehende Entwürfe und solche Entwürfe, welche den Bedingungen nicht entsprechen, sind von der Preisbewerbung ausgeschlossen; 6. es bleibt vorbehalten, die zur Bewerbung zugelassenen Entwürfe während eines Zeitraums von mindestens vierzehn Tagen öffentlich auszustellen; 7. für jeden zur Bewerbung zugelassenen Entwurf wird dem Verfasser eine Entschädigung von 4000 Mark gewährt. Ausserdem bleibt vorbehalten, einzelne Entwürfe durch besondere Preise bis zur Höhe von 12 000 Mark auszuzeichnen; 8. die Entwürfe werden gegen Zahlung der Entschädigung (Nr. 7) Eigentum des Reiches. Über Anzahl und Namen der zum Wettbewerb Eingeladenen ist bis jetzt nichts bekannt gegeben. Es zählen zu ihnen, wie das „Centralblatt der Bauverwaltung“ mitteilt, die beim ersten Wettbewerb mit ersten Preisen ausgezeichneten Architekten Rettig und Pfann und Bruno Schmitz, und es verlautet, dass auch die Künstler, welche damals zweite Preise erhielten, die Herren Bildhauer A. Hildebrand in Florenz, K. Hilgers in Charlottenburg, Professor F. Schaper mit Architekt Th. Ferber in Berlin und Professor Dr. J. Schilling mit den Architekten Schilling und Gräbner in Dresden Aufforderungen zur Beteiligung erhalten haben.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

* *Für die Dresdener Antikensammlung* ist, wie die „Berl. Philolog. Wochenschrift“ mitteilt, von den bekannten *Grafschen Mumienbildnissen* eines der interessantesten, die auf beiden Seiten bemalte Tafel, erworben worden. Sie ist chronologisch und technisch gleich wichtig, weil die Holzplatte zweimal zu verschiedenen Zeiten benutzt und bemalt worden ist, zuerst in der Blütezeit dieser Kunstgattung in enkaustischer Malweise mit dem Bildnisse einer älteren Frau, von deren Mumie sie in späterer Zeit herabgerissen wurde, um in der Mitte durchbrochen und zu neuem Gebrauch mit dem ziemlich rohen Temperabildnisse eines Mannes mit gerötetem Gesicht und schielenden Augen bemalt zu werden.

H. A. L. Auf der *II. internationalen Ausstellung* von Aquarellen, Pastellen, Handzeichnungen und Radirungen in Dresden sind in den ersten drei Wochen seit ihrer Eröffnung im ganzen 18 Bilder an Private verkauft worden und zwar folgende Nummern: 98 „Holländische Küche“ von Hans v. Bartels, München. 157 „Die Badende“ von A. Belloli, Rom. 343 „Alte Bretagnerin“ und 344 „Junge Bretagnerin“ von Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret. 686 „Nach dem Fischverkauf“ von Herman Grobe, München. 711 „Charakterkopf“ von Eduard Grützner, München. 733 „Ostseefischer“ von Hans Gude, Berlin. 774 „Motiv aus Holzkirchen“ von Georg Hahn, München. 976 „Amsterdam“ von Hans Herrmann, Berlin. 1225 „Sonnenblumenstudie“ von Karl Köpping. 1226 „Sonnenblumenstudie“ von demselben, Paris. 1299 „Knabenkopf“ von Franz von Lenbach, München. 1491 „Margueritenstrauss“ von Helene Noack, Dresden. 2365 „Durchgehender Viererzug“ von Hermann Emil Pohle, Dresden. 1768 „Römische Campagna“ von Franz Schreyer, Dresden. 1871 „Aus Gent“ und 1872 „Stadtthor“ in Nürnberg“ von R. Stichler, Stuttgart. 1952 „In der Deckung“ von Rudolf Trache, Dresden. — Zur Verlosung sind angekauft die Nummern: 93 „Haus auf der Düne“ von Hans von Bartels, München, und 2169 „Willst du mir Modell sitzen?“ von Alessandro Zezzos, Venedig. — 527 „Motiv aus Oberfranken“ und 532 „Strasse in Forchheim“ von Max Fritz. 1652 „Transport Gefangener“ von Th. Rocholl, 2086 „Künstlerwerkstatt“ und 2698 „Der Raucher“ von Julius Wengel u. s. w. Im ganzen sind bis Anfang September 62 verschiedene Kunstwerke zu Verlosungszwecken erworben worden. Dazu kommen noch 13 von dem sächsischen Kunstverein angekaufte Gemälde. Nach alledem darf behauptet werden, dass die in künstlerischer Hinsicht so gelungene Ausstellung auch einen bedeutenden materiellen Erfolg haben und die Bedeutung der Dresdener Kunstmärkte in den Augen der fremden Künstler heben wird.

Kunstgewerbemuseum zu Berlin. Im Lichthof des Kunstgewerbemuseums ist auf kurze Zeit auf Veranlassung der Grossherzogin von Baden ein *Altarteppich* ausgestellt, welcher in der *Kunststickereischule* in *Karlsruhe* angefertigt ist. Er ist für die Kirche bestimmt, die der Kapellenverein unter Mitbeteiligung einer Vereinigung deutscher Frauen zum Gedächtnis an dem Heimgange der Kaiser Wilhelm I. und Friedrich III. in der Ruppinerstrasse in Berlin erbaut. — Der Teppich ist in Aufnäharbeit aus Sammet, Atlas und Goldborten in strengem Renaissancemuster von würdiger Haltung hergestellt und in der breiten Behandlung der Flächen auf eine monumentale Wirkung im weiten Raume berechnet.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

* Wer das *Altarwerk der Gebrüder van Eyck* in St. Bavon zu Gent, die erste grundlegende Schöpfung der niederländischen Malerei, in letzter Zeit gesehen hat, dem wird das Werk in seinem trüben verstaubten Zustande gewiss eine schmerzliche Enttäuschung bereitet haben. Die Fülle der herrlichen Charakterköpfe, die Grossartigkeit der drei bekrönenden Hauptfiguren machen immer ihre tiefe Wirkung. Aber der Glanz und die Leuchtkraft der Farbe des Bildes, der unsägliche Reiz jener Tausende von fesselnden Einzelheiten, Blumen, Edelsteine, Goldsachen, Stoffe, welche die Darstellung beleben, gehen unter der Kruste von Schmutz

und Rauch, die über dem Ganzen lagert, rettungslos verloren. Dazu kommt das abscheuliche Licht, das durch die altersgrauen, verregneten Fenster der Kapelle dringt und der farbenfrohen Schöpfung der flandrischen Altmeister vollends jede Leuchtkraft benimmt. Wir hoffen, dass es nur dieses Appells an die bischöfliche Verwaltung der Genter Kathedrale, welche in letzter Zeit so viel für deren Wiederherstellung gethan hat, bedürfen wird, um sie zu veranlassen, auch der kostbarsten Perle unter dem Denkmälerschatz der Kirche die ihr gebührende Pflege zuzuwenden. In seinem gegenwärtigen Zustande ist das Genter Altarwerk nicht weniger schlecht daran als einst die Holbeinsche Madonna vor der Hauserschen Reinigung.

*** *Das unter dem Namen „die beiden Gesandten" bekannte Doppelbildnis Hans Holbeins d. j.,* welches Sir Thomas Wyatt und einen anderen Gelehrten (angeblich Leland) darstellt, ist für 30 000 Pfund aus der Galerie von Longford Castle bei Salisbury in den Besitz der *Londoner Nationalgalerie* übergegangen.

—x. *Aus Düsseldorf.* Der kürzlich hier erschienene Kupferstich von *Joseph Kohlschein* nach Murillos „Immaculata conceptio" im Louvre zu Paris findet auch in Paris die verdiente Würdigung. Der Konservator der Chalkographie des Louvre, Henri de Chennevières, hat von der Vollendung des Stiches mit lebhaftem Interesse Kenntnis genommen und sich in einer für den deutschen Kupferstecher höchst schmeichelhaften Weise über die Arbeit ausgesprochen. Die Grabstichelkunst, so fügt Herr de Chennevières hinzu, würde nicht so bedroht sein, wie sie jetzt ist, wenn sie stets durch ausübende Künstler von solcher Geschicklichkeit und Feinheit gefördert würde. — Der Geschichtsmaler *Arthur Kampf* führt im Auftrage der Verbindung für historische Kunst ein grosses Gemälde „Eine Einsegnung von Freiwilligen im Jahre 1813" aus.

ZEITSCHRIFTEN.

L'Art. No. 630 u. 631. 15. August 1890.
Salon de 1890. Von Paul Leroi. Forts. (Mit Abbild.) — Les armes européennes anciennes à l'Exposition universelle de 1889. Von Jules Mannheim — Les dessins de Rembrandt (Schluss.) Von E. Michel. — Peter Floetner. Von E. Molinier. (Mit Abbild.)

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 398 u. 399. 1. August 1890.
La vierge à l'OEillet; peinture attribuée à Léonard da Vinci. Von H. de Geymüller. (Mit Abbild.) — Grèce et Japon. Von E. Pottier. (Mit Abbild.) — François Rude. Von Fourcaud. (Forts.) — La jeunesse de Rembrandt. 1606—1631. Von E. Michel. (Forts.) (Mit Abbild.) — Le canon hippique. Von E. Duhousset. (Mit Abbild.) — L'Art décoratif dans le vieux Paris. Von A. de Champeaux. (Mit Abbild.) — Le portrait d'Oswald Krell par A. Dürer. Von T. de Wyzewa. (Mit Abbild.) — Silhouettes de collectionneurs: E. Marcille. Von H. de Chennevières. (Mit Abbild.) — Le Della Robbia de Marseille. Von P. Trabaud.

Bayerische Gewerbezeitung. 1890. Nr. 16.
Die Aufgaben der Hydrotechnik. Von Julius Schlichting.

The Magazine of Art. Nr. 119. September 1890.
Sculpture of the year. (Mit Abbild.) — The modern schools of painting and sculpture. II. France. Von Cl. Phillips. (Mit Abbild.) — The illustrating of books. Von George du Mourier. Forts. (Mit Abbild.) — Babies in art and nature. Von H. Artur Kennedy (Mit Abbild.) — Some ancient representations of Eros and Psyche. Von Elisabeth Lecky. (Mit Abbild.) — Illustrated Journalism in England. III. Von C. N. Williamson. (Mit Abbild.)

Mitteilungen des k. k. Österreich. Museums für Kunst und Industrie. 1890. Heft 8 u. 9.
Untersuchung über die ursprüngliche Bedeutung des Wortes „Mosaik". Von Dr Albert Jlg. — St. Bernwardus von Hildesheim in seiner Zeit. Von Prof. Dr. W. A. Neumann. (Schluss.) — Die Ausstellung weiblicher Handarbeiten in Florenz. Von A. Riegl.

Mitteilungen der k. k. Centralkommission zur Erhaltung und Erforschung der Kunst- und historischen Denkmäler. XVI. Bd. 1. und 2. Heft.
Frühchristliche Reliquien des k. k. Münz- und Antiken-Kabinets. Von Dr. H. Swoboda. (Mit Abbild.) — Die Kirche zu Landeck. Von S. Jenny. (Mit Abbild.) — Über den Ursprung und Bau der Loretto-Capelle in Rumburg. Von Prof. Rud. Müller. — Mittelalterliche Bildwerke in der Kirche zu Maria Saal. Von Dr. A. Schnerich. (Mit 1 Tafel.) — Die Kirche zu Velehrad. Von V. Houdek. — Die Karnburg eine ostgothische Festung. Von Baron K. Hauser. — Typus der Klosterkirchen in der Bukowina. Von Romstorfer. (Mit 1 Tafel.) — Ein Taschenkalender aus 1415 resp. 1054. Von W. Milkowicz. (Mit 1 Tafel.) — Nachrichten über das k. k. Staats-Museum in Aquileja. Von Prof. Majonica. (Mit Abbild.) — Die Pfarrkirche zu Němčic. Von F. Branis. — Paul Trogers Fresken im Dome zu Brixen. I. Von Dr. H. Dollmayer. — Zwei ältere Krummstäbe. Von Dr. Lind. (Mit 1 Tafel.) — Kunstgeschichtliches aus Steyr. Von Dr. A. Jlg. — Ergebnisse der Durchforschung des Hridek bei Cáslau 1889. — Die Erzgiesser der Republik Ragusa. I. Von J. Gelcich. — Zur Charakteristik des mährischen Malers J. C. Handke. Von A. Nowak. — Beiträge zu einer Ikonographie des Todes. X. Von Dr. Th. Frimmel. — Reisenotizen aus Krain, Kärnten und dem Görzischen. Von Dr. A. Jlg. — Eine volkstümliche Handschriften-Malerschule Mährens. I. Von V. Houdek.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1890. Heft 6.
Altaraufsatz von Stein in der Abteikirche zu Brauweiler. Von Schnütgen. — Inneres Aussehen und innere Ausstattung der Kirchen im ausgehenden Mittelalter im deutschen Nordosten. II. Von Dr. F. Dittrich. — Durchbrochener Metalldeckel als romanische Buchverzierung. Von Schnütgen. — Die Restaurirung unserer Kirchen. Von J. Richter. — Spätgothischer Zeugdruck als Futterstoff für liturgische Gewänder. Von Schnütgen. — Ein romanischer Kruzifixus von 1381. Von G. Schönermark.

Repertorium für Kunstwissenschaft. Herausg. v. Dr. H. Janitschek. 1890. Heft 5.
Kirchenlandschaften. Von K. Woermann. — Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluss des 14. Jahrhunderts. (Forts.) Von Eduard Dobbert. — Zur Lokalisirung des Erasmus-Meisters. Von M. Lehrs.

Die Kunst für Alle. 1890. Heft 23.
Die II. Münchener Jahresausstellung. Von Fr. Pecht. (Forts.)

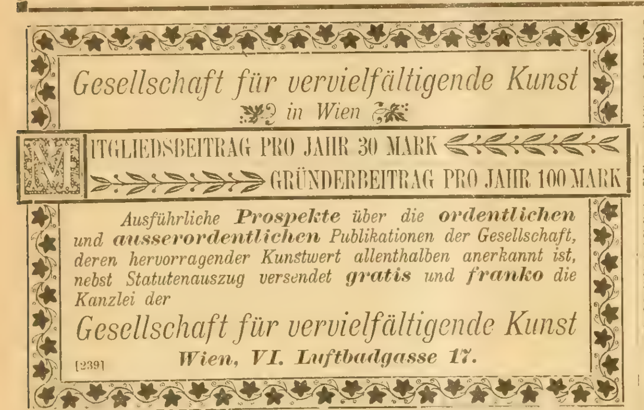
Architektonische Rundschau. 1890. Lief. 11.
Taf. 81/82. Villa Schwartz in Berlin, erbaut von H. Grisebach, das. — Taf. 83/84 Villa Laise in Worms, erbaut von L. Schäfer in Mannheim. — Taf. 85. Mausoleum auf dem Ortsfriedhof in Pötzleinsdorf, erbaut von O. Hieser in Wien. — Taf. 86. Haus Hohenstein & Co. in Berlin, erbaut von A. L. Zaar, das. — Taf. 87. Geschnitzte Treppengeländer aus den Museen in Paris und Brüssel. — Taf. 88. Entwurf zum Rathaus für Münsterberg in Schl., von O. Stiehl in Koblenz.

Gewerbehalle. 1890. Lief. 9.
Taf. 57. Entwurf zu einem Titelblatt, von A. Hoffmann-Reichenberg. — Taf. 58. Gotischer Schrank, entworfen von L. Theyer in Graz. — Taf. 59. Schmiedeeisernes Brüstungsgitter und Treppengeländer in Schloss Sanssouci bei Potsdam. — Taf. 60. Bettstelle in geschnitztem Nussbaumholz, von A. Zanetti in Vicenza. — Taf. 61. Intarsia, Füllung eines Portals vom Jahre 1563. — Taf. 62. Grabmal, entworfen von H. Kolb, ausgef. von Gebr. Machold in Stuttgart. — Taf. 63. Spitzenkragen in der Technik der Point-venise, entw. von A. Unger in Wien, ausgef. von V. Korb in Graslitz (Böhmen)

Verlag des Litterarischen Jahresberichts (ARTUR SEEMANN) Leipzig.

Kulturhistorischer Bilderatlas. I. Altertum von Dr. **Th. Schreiber**, Professor der Archäologie zu Leipzig. Zweite für den Schulgebrauch eingerichtete Auflage. 100 Tafeln mit ca. 1000 Abbildungen. Mit einem Textbuche von K. B. Preis ohne Textbuch 10 M., geb. 12.50 M. Preis mit ausführlichem Textbuche 12 M., geb. 15 M.

Die neue Auflage hat einige, mit Rücksicht auf den Gebrauch an den Oberklassen der Gymnasien notwendige Veränderungen erfahren. Gewisse Darstellungen, welche durch ihre Anstössigkeit der weiteren Verbreitung des nützlichen Werkes hinderlich waren, sind entsprechend umgestaltet worden. — **Das Textbuch** kann auch für sich allein bezogen werden zum Preise von M. 3. broschirt und M. 2. 50 gebunden. (Auch in 10 Lieferungen von je 20 Pf.) Es dient ebensogut zur ersten wie zur zweiten Aufl.



Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

DER CICERONE.

Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens von **Jacob Burckhardt**.

Fünfte verbesserte u. vermehrte Auflage. Unter Mitwirkung von Fachgenossen besorgt von **Wilhelm Bode**.

3 Bände.

brosch. M. 13.50; geb. in Calico M. 15.

Kunst-Antiquariat.

Aus D. Chodowiecki's Künstler-Mappe. 98 Handzeichngn. u. Aquarelle in Facsimile-Druck. Imp.-Fol. in eleg. Mappe (M. 30. —) M. 18. — **Bötticher,** Die Akropolis v. Athen. Mit 132 Textfig. u. 36 Taf. 1888. Origbd. (M. 20. —) M. 10. — **Dürer,** Das Leben der Jungfrau Maria. 20 Lichtdr.-Taf. 4° in eleg. Mappe (M. 10. —) M. 6. — **Freiligrath,** Der alte Matrose. Illustr. v. G. Doré. Fol. Prachtbd. (M. 50. —) M. 25.— **Gsell-Fels,** Die Schweiz. 2 Bde. reich illustr. Geb. (M. 85. —) 30. — **Aus A. Hendschel's Skizzenbuch.** 25 div. Bl. 4°. (M. 37.50) M. 12. **Hirth, Formenschatz** I—XIII (1877—89) i. M. (M. 185. —) M. 135. — **Holbein,** Das Leiden unseres Herrn. Nach d. Orig. grav. v. Mechel. 13 Bl. 4° i. M. (M. 10. —) M. 6. — **Kunst f. Alle** (München). I—III. Jahrg. geb. M. 44. — **Ludw. Richter,** Landschaften. 12 Orig.-Rad. m. Text. Qu.-Fol. Cart. (M. 16. —) M. 8. **Stuck-Karten u. Vignetten.** 50 Bl. Entw. u. Comp.-Mot. Fol. i. M. (M. 32. —) 15. — **Werner,** Nilbilder. 24 Facs. nach Aquarellen m. Text v. Brehm u. Dümichen. Pantogr.-Ausg. Prachtbd. (M. 75. —) M. 40. — **Wessely,** Das weibl. Modell i. s. geschichtl. Entw. Mit 40 Lichtdr. geb. (M. 40. —) M. 12. —

Ausführl. Antiqu.-Katalog über Kunstlitteratur auf Verl. gr. u. fr. von Dierig & Siemens, Buchh. Berlin, C. Neue Promenade 1. [250]

Ankauf von Büchern und Bibliotheken.

Die Zimmergotik
in
Deutsch-Tirol.

Herausgegeben von **Franz Paukert.**

1. Band: **Südtirol.**
2. Band: **Das Etschthal.**

Der dritte 1891 erscheinende Band wird Nordtirol behandeln.

Jeder Band, 32 Tafeln mit Erläuterungen enthaltend, kostet in eleganter Mappe **12 Mark.**

Verlag von E. A. Seemann, Leipzig.

Zweite Auflage.

Unentbehrlich für jeden

Kunstgewerbebeflissenen

ist das bei E. A. SEEMANN in Leipzig erschienene:

Handbuch der Ornamentik

von Franz Sales **Meyer**, 38 Bogen mit über 3000 Abbildungen.

9 Mark, geb. 10 Mark 50 Pf.

Ludwig Richter's Werke.

Bechstein, Märchenbuch. Taschenausgabe mit 84 Holzschn. nach Zeichnungen von L. Richter. 38. Aufl. Kart. 1 Mk. 20 Pf.

Dasselbe. 4. illustrierte Prachtausgabe mit 187 Holzschnitten. Gebdn. m. Goldschn. 8 Mk.

Goethe, Hermann und Dorothea. Mit 12 Holzschnitten nach Zeichnungen von L. Richter. 2. Auflage. Gebdn. mit Goldschnitt 5 Mk.

Hebel, Allemannische Gedichte. Im Originaltext. Mit Bildern nach Zeichnungen von L. Richter. 2. Aufl. Kartonirt 3 Mk 50 Pf., gebdn. mit Goldschnitt 4 Mk.

Dasselbe, ins Hochdeutsche übersetzt von R. Reinick. 6. Auflage. Gebdn. mit Goldschnitt 4 Mk.

Richter-Bilder. Zwölf grosse Holzschnitte nach älteren Zeichnungen v. Ludwig Richter. Herausgegeben von G. Scherer. Kartonirt 6 Mk., herabgesetzt auf 3 Mk.

Der Familienschatz. Fünfzig schöne Holzschnitte nach Originalzeichnungen von Ludwig Richter. 2. veränderte Auflage Gebdn. 3 Mk.

Richter, Ludw., Beschauliches und Erbauliches. Ein Familienbilderbuch. 6. Auflage. Gebdn. 8 Mk.

Richter, Ludw., Goethe-Album. 40 Blatt. 2. Aufl. Gebdn. 8 Mk.

Richter-Album. Eine Auswahl von Holzschnitten nach Zeichnungen von L. Richter. 6. Ausgabe in 2 Bänden. In Leinen gebdn. mit Goldschnitt 20 Mk.

Tagebuch. Ein Bedenk- und Gedenkbüchlein für alle Tage des Jahres mit Sinnsprüchen und Vignetten von Ludwig Richter. 5. Auflage. Gebdn. m. Goldschn. 3 Mk. 50 Pf.

Georg Wigands Verlag in Leipzig

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

